EMILE DONY

REGARDONS ÉTUDIONS

NOS ŒUVRES D'ART

COMMENTAIRE

Illustré de 14 Phototypies

PEINTURE - SCULPTURE - ARCHITECTURE



AD. WESMAEL-CHARLIER, EDITEUR NAMUR





A Monsieur Eugène Laermans.
Hommage bien cordial
et très reconnaissant.

[illegible]

Mons, 20 Xbre 1905.

Pour les jeunes Belges

REGARDONS, ÉTUDIONS
NOS ŒUVRES D'ART

PREMIER COMMENTAIRE ESTHÉTIQUE

PAR

ÉMILE DONY

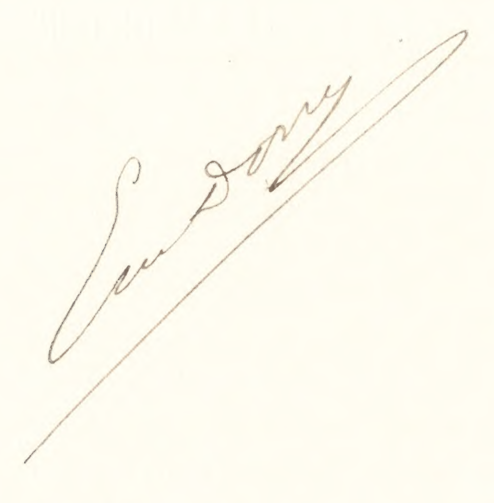
PROFESSEUR A L'ATHÉNÉE ROYAL DE MONS

14 reproductions phototypiques par H. Bertels :

H. BOURCE. La fatale Nouvelle.
J. VERHAS. Le Maître-Peintre.
Eug. LAERMANS. L'Ivrogne.
F. DE BRAEKELEER. L'École au temps jadis.
A. WIERTZ. Napoléon aux Enfers.
G. WAPPERS. Épisode des Journées de Septembre.
A. VERWÉE. Au beau pays de Flandre.
Constantin MEUNIER. La Mine (relief).
G. CHARLIER. Le Monument De Bruyne-Lippens.
La Cathédrale de Tournai. { Vue d'ensemble (extérieur) / La Nef centrale. / Le Transept. / Le Jubé (C. de VRIENDT).
L'Hôtel de ville d'Audenarde.

NAMUR
LIBRAIRIE CLASSIQUE DE AD. WESMAEL-CHARLIER, ÉDITEUR
RUE DE FER, 53

1905



Imprimerie de Ad. Wesmael-Charlier, rue de Fer, 53, Namur.

PRÉFACE.

Les jeunes âmes, comme les plantes, montent en cherchant l'air et la lumière....

G. HUBERTI.

UNE attention de plus en plus vive est donnée, autant dans la presse que dans nos *Périodiques d'art* et dans nos *Revues pédagogiques,* à la question de l'éducation esthétique. De toutes parts, on le proclame : l'école doit, par quelque moyen que ce soit, s'ouvrir à la culture artistique, — enseignement par lui-même attrayant, essentiellement intuitif, d'où se dégage une moralité de la plus haute valeur et qui contribue non seulement à former, à épurer le goût, mais encore à embellir la vie, à maintenir les plus saines traditions nationales et, en dernière analyse, à prévenir le déclin de l'art lui-même. Les aptitudes à l'émotion esthétique sont organiques en nous-mêmes et cette émotivité d'instinct a besoin, a le droit de s'exercer comme nos autres facultés dans tout le cycle de l'éducation, depuis l'école frœbel jusqu'à l'université. Les propagandistes de l'*art à l'école* ne songent pourtant pas à insinuer une nouvelle discipline dans les programmes d'études; mais, à leurs yeux, la

culture esthétique constitue un souffle vivifiant, un *moyen* éducatif sans lequel la jeunesse ne saurait atteindre à la pleine santé morale.

Mettre en éveil d'abord et développer ensuite le sentiment de réceptivité : tel est, semble-t-il, l'unique but de la première initiation à l'art. Il ne s'agit donc pas de parcourir hâtivement l'histoire des beaux-arts; pas davantage de faire voir les plus célèbres chefs-d'œuvre de tous les peuples et de tous les temps, mais bien plutôt de PRÉPARER L'ÉDUCATION DE L'ŒIL et celle du cœur par une sorte de « lente imprégnation de l'âme. » Le point de départ du plaisir esthétique résidant surtout dans « le bon jugement de l'œil, » l'enfant doit d'abord APPRENDRE A VOIR; des clartés sûres et graduées l'initieront ensuite aux rudiments du beau et développeront en lui, avec une bonne méthode de travail, les aptitudes d'observation et le désir ardent de s'instruire plus tard lui-même.

La nature, inépuisable source de beauté, est prodigue de spectacles magiques; elle offre à l'école, pour la culture esthétique, des ressources fécondes, mais plutôt à l'école rurale et primaire qu'aux autres. Ces dernières utiliseront plus aisément nos monuments, les œuvres de nos artistes ou, à leur défaut, les *reproductions artistiques* d'œuvres d'art. Mais comment procédera-t-on? Dans nos milieux scolaires, on ne s'est guère préoccupé jusqu'ici de ce point de vue si essentiel. Les maîtres de la pédagogie, en Allemagne, l'ont au contraire examiné et établi avec une grande sûreté de méthode et dans une forme éminemment pratique.

Si l'on interroge la psychologie humaine, on se convainc que l'échange ou la communication des *impressions*

individuelles accroît beaucoup l'intensité de ces impressions, qu'elles soient produites par la vue d'une scène de la nature ou par celle d'une œuvre d'art. Abandonné à soi-même, l'œil évite la peine de motiver et de raisonner son jugement; il y est d'autant plus porté que l'habitude détestable en est plus profondément ancrée. La contemplation muette est donc insuffisante à produire en général l'émotion esthétique. Elle l'est davantage si elle s'adresse à l'enfant qui, laissé seul, observe mal et ne demande pas mieux, au reste, qu'il lui survienne une aide autorisée ou sympathique. Le Dr M.-C. Schuyten [1] démontrait tout récemment combien *le pouvoir de décrire les détails se perd à travers les âges scolaires,* et comment *l'esprit d'analyse, le fondement de toute connaissance exacte, commence à rétrograder peu de temps après le début des études.* Ces considérations, forcément écourtées ici [2], justifient les règles pédagogiques que nous avons suivies dans ce modeste essai de *premier* commentaire artistique :

1. L'art éducatif sera au début *narratif* et non *descriptif*. L'enfant, dans le jeune âge, préférant les *récits* merveilleux, les *Robinsonnades,* aux plus beaux tableaux de la nature, il convient de s'inspirer de cette inclination native et de lui montrer d'abord des personnages en action, des scènes vivantes et animées.

---

[1] *Directeur du service pédologique scolaire de la ville d'Anvers.* Voir *École nationale,* 1er oct. 1904, page 3.

[2] Nous nous permettons de nous en rapporter, pour de plus amples données sur la question, à nos articles antérieurs : *L'art à l'école primaire. École nationale,* 15 nov. 1903 (analysé et reproduit en partie dans *Revue pédagogique.* Paris, Delagrave, 15 fév. 1904, pages 188-190); *Chroniques (Revue de l'Instr. publ.* 1903, 3e et 6e livr. et 1904, 1e livr.); *A propos de l'art à l'école (Mélanges P. Frédéricq,* Bruxelles, Lamertin, 1904, pages 365-375).

2. Les premières *images* seront simples, leur contenu facilement compréhensible et aisé à détailler.

3. Les *sujets* évoqueront des sentiments familiers, empruntés aux êtres et aux objets du « foyer familial; » ils conduiront graduellement à des images plus riches.

4. Les *œuvres* de l'art local et à tout le moins national seront choisies les premières comme les plus accessibles de toutes.

Le commentaire lui-même, subordonné à des conditions identiques de gradation continue, sera dès l'abord simplement explicatif du contenu. Il formera une analyse méthodique et aussi minutieuse que possible de tous les détails du sujet. Cette analyse, — cette complète « dissection, » devrions-nous dire plutôt, — visera à faire éclore, puis à diriger l'esprit de réflexion. Mettant en éveil la spontanéité, premier stade du sens de réceptivité, elle pénétrera par degrés jusqu'à l'émotion esthétique. Lorsque, par l'habitude acquise de l'observation et de la réflexion, le jeune écolier sera sur le point de voir s'épanouir à l'aise les dispositions esthétiques qui sommeillaient en lui, il ira spontanément dans nos *Musées*, où il découvrira autre chose qu'un entassement désordonné de *marbres*, de *bronzes* et de *cadres* [1].

Nous ne connaissons point de *manuel* en langue fran-

---

[1] C'est bien là l'esprit des résolutions votées dans le dernier *Congrès de l'art à l'école* qui s'est tenu à Paris (1904) : 1. L'éducation par l'image doit tendre dès le début au *développement, chez l'enfant, des facultés d'observation et de sentiment*.... 2. Il convient, avant tout, de mettre sous les yeux des enfants *des œuvres originales et d'une exécution sincère et simple*. 3. La reproduction des *chefs-d'œuvre consacrés* se fera... *graduellement*. 4. Les maîtres devront moins intervenir pour imposer leur goût que pour *éveiller chez l'enfant les facultés d'observation et de sentiment*.

çaise qui, développant l'*exemple* en s'aidant des *principes* et donnant l'application de la théorie, indiquerait aux maîtres hésitants la voie à suivre dans la tâche si délicate et si malaisée de la première initiation artistique [1].

Nous avons fait choix d'œuvres artistiques dans lesquelles se reflète un peu de cette « âme nationale » dont il faut imprégner la jeunesse dès le seuil de la vie. Nous prenons ces œuvres pour elles-mêmes; nous en détaillons le contenu comme un père le ferait avec ses enfants, et pour eux, dans le foyer familial. Nous voudrions que l'on reconnût une portée morale à notre travail qui est sincère, sans *prédication* préméditée.

Qu'on veuille bien nous pardonner les imperfections et les défaillances de cet *essai,* — peut-être téméraire, — en raison des difficultés multiples et d'ordres divers que nous avons dû aborder de front. Nous remercions ici plusieurs de nos artistes nationaux qui ont accueilli, avec une obligeance et une courtoisie parfaites, un homme d'école qui venait timidement solliciter leur appui. Nous avons trouvé aide et encouragement précieux auprès de maints amis et Collègues. Nous nous faisons un devoir de témoigner particulièrement notre gratitude à M. le chanoine J. Krekelberg, le propagandiste d'avant-garde de l'*art à l'école* dans notre pays et qui en est encore un des adeptes les plus éclairés et les plus fervents. Nous accepterons avec reconnaissance, d'où qu'ils viennent,

---

[1] Parmi les ouvrages de ce genre édités à l'étranger, il convient de mentionner le recueil d'Alf. Lichtwark, analysant dans la forme catéchétique une série d'*œuvres d'art* de la *Kunsthalle* de Hambourg *(Uebungen in der Betrachtung von Kunstwerken.* Dresden, G. Kühtmann, 1900, 3e éd., 143 pp., 16 grav.). Nous n'avons pas eu de scrupule à nous inspirer de la méthode suivie dans cet excellent petit livre.

les observations et les conseils qui nous permettront d'améliorer le présent travail. C'est à nos Collègues du Corps enseignant et à leurs élèves que nous l'offrons : nous osons espérer qu'il trouvera, chez les premiers, un bienveillant accueil; il ne doit être, pour les seconds, ni un *manuel*, ni un *livre de classe*, mais plutôt un *album* familial dont ils commenteront les *images* aux plus petits, pour les préparer à les mieux comprendre plus tard, à leur tour.

AVANT-PROPOS.

Mes amis,

Notre pays a été, dans les siècles passés, un des foyers d'élection de l'*Art*. On a pu dire avec raison que la Belgique serait tout entière un *Musée* si, par la fatalité des conditions géographiques, son territoire n'avait jadis servi de théâtre à d'effroyables et interminables guerres au cours desquelles d'innombrables œuvres artistiques ont été, soit détruites, soit enlevées de force par des envahisseurs barbares ou rapaces. Nous avons pourtant gardé, de ce riche patrimoine, de quoi exciter l'admiration de tous les amateurs d'art.

Aujourd'hui encore, l'*Art* est partout autour de nous : dans nos majestueuses *Cathédrales*, dans nos splendides *Hôtels de Ville*, sur les *Monuments* élevés à nos grands hommes ou à nos meilleurs citoyens, aux façades de nos vieilles maisons, aux angles des fontaines de nos places publiques, aux pignons de nos rues et jusque dans plus d'une église de nos moindres villages. Nous avons une pléiade d'artistes dont les œuvres puissantes ou

géniales reçoivent de retentissants hommages dans les plus grandes capitales et dans tous les *milieux d'art* de l'étranger. Une aussi brillante floraison d'art pourrait-elle nous laisser indifférents?

Les artistes eux-mêmes, les *vrais* artistes, n'ont rien de plus à cœur que le contact le plus intime entre eux et nous. Il en est, parmi eux, qui déplorent que leurs œuvres ne rencontrent pas toujours, dans la foule, l'intelligence sympathique qui les récompenserait de leurs peines. Regardons les *œuvres d'art;* étudions-les. Avant tout, soyons sincères et ne redoutons pas l'enthousiasme.



Peinture

I.

La fatale Nouvelle.

Vous n'avez peut-être jamais visité de village de pêcheurs aux bords de la mer. Mais vous avez certainement vu l'une ou l'autre *gravure* montrant, soit l'intérieur d'une habitation de pêcheur, soit l'aspect extérieur d'une de ces petites maisons très basses, au toit de tuiles rouges, presque cachées « dans les replis du sable, » éparpillées comme au hasard dans le « creux » des *dunes*. Et vous connaissez le pittoresque costume du pêcheur : de grands bas ou de grandes bottes, ces dernières très évasées dans le haut, au-dessus du genou ; des culottes de toile, goudronnée souvent; une *camisole* de grosse laine sous une blouse (ou vareuse) de toile; un veston court, très court, qui a l'air d'avoir été coupé dans un habit à longs pans; le collet du veston est relevé très haut; le cou est protégé par un mouchoir de laine ou un foulard. Le chapeau est en feutre mou, à bords larges et aplatis.

Et comment se fait la pêche quotidienne, à quelques lieues au *large?*

Vers le soir, on lève l'ancre au moment de la marée montante : la vague emporte loin de la plage, dans la pleine mer, la barque légère que montent trois, quatre ou cinq hommes. Rentreront-ils tous au logis, le lendemain? Qui sait? Que la tempête les surprenne soudain : peut-être l'un d'eux sera-t-il « emporté par-dessus le bordage, ... dans le fracas horrible du vent, » sans que « nul ne l'ait vu disparaître ... [1]. »

---

[1] Cf. Camille Lemonnier *(La Belgique)*. Paris, Hachette, 1888, page 439.

Nous nous figurons bien le terrible événement qui donne lieu à la scène à laquelle le peintre H. Bource [1] nous fait assister : un pêcheur, dont la famille attendait le retour, a péri en mer; deux de ses compagnons, sains et saufs, remplissent le triste devoir d'annoncer aux siens *la fatale nouvelle!* Mission bien pénible pour des hommes de cœur — et il y a beaucoup d'hommes de cœur parmi les hommes de mer.

Plaçons devant nous et gardons, sous les yeux, la gravure qui reproduit le tableau du peintre H. Bource.

L'attitude de nos deux pêcheurs révèle-t-elle les sentiments qui les animent? Nous pouvons nous en assurer par l'expression de la figure, et, en particulier, par celle du front, des yeux et de la bouche.

Voyons d'abord le plus jeune de nos deux hommes, celui qui, le premier, a franchi le seuil de la maison : il a le front plissé.

Quand plisse-t-on le front? Quand on est songeur?

Les yeux sont demi-clos, comme perdus dans le vide. Même expression dans le pli des lèvres. Il devrait parler, il ne le peut pas, il n'en a pas la force. Il est tête nue; il s'est découvert de la main droite; il a pris son chapeau dans la main gauche et il s'apprête à tendre la main au vieillard.

L'autre pêcheur est très ému, comme son compagnon. Derrière ce dernier, il porte la main au chapeau pour se découvrir; mais il s'est arrêté dans l'angle de la porte. Involontairement, sans doute, il a saisi de la main gauche la poignée du montant mobile de la porte d'entrée. Il n'est pas encore entré plus loin et déjà ses regards inquiets se portent vers le milieu de la chambre familiale où il va pénétrer. Il voudrait « lire » l'impression que la terrible nouvelle a déjà faite sur la veuve, sur le père et les petits enfants du pauvre « disparu. »

C'est le grand'père qui, péniblement, en chancelant, se porte le premier vers les visiteurs. Assis, l'instant d'avant, sur le long banc que nous voyons adossé au mur, il jouait peut-être avec le bébé, le dernier-né.

Nous le savons, les personnes âgées donnent toutes leurs tendresses aux plus petits.

Le vieillard fut lui-même un pêcheur autrefois. Comment le

---

[1] Né à Anvers, en 1826; y décédé, en 1899. — Ce tableau, signé et daté par son auteur (on lit en bas, à gauche : *Henri Bource, Antwerpen. Jaar 1869),* se trouve actuellement au *Musée moderne de peinture* de Bruxelles.

voyons-nous? Il porte encore les vêtements de l'*homme de mer*. Mais le dur métier l'a usé, comme il use les autres et il est maintenant « cloué » au logis, rhumatisé, les membres raidis, presque sans force.

Au bruit de la porte qui s'entr'ouvre, le vieillard s'est pourtant dressé. D'un mouvement brusque, il a voulu se porter en avant. Le premier pêcheur n'a pas encore desserré les lèvres et déjà, lui, il a compris....

La nouvelle le terrifie et cependant il a su, comme ses pareils, braver tous les dangers! Toute son attitude est celle d'un homme que l'épouvante et l'angoisse ont saisi : les yeux et la bouche sont grands ouverts; il chancelle, le corps est fortement penché en avant. Nous ne voyons que sa jambe gauche; la jambe droite est en arrière, tremblante sans doute. Du bras gauche, il saisit le bras droit du visiteur, à la hauteur du coude. Cherche-t-il involontairement un appui, car ses jambes le portent à peine? Il voudrait plutôt faire parler le pêcheur, en le prenant ainsi à la blouse; il voudrait savoir tout et sans plus attendre.... Les traits de ce vieillard dépeignent déjà une profonde souffrance. Les rides que l'âge a creusées sur ce visage osseux, les longues heures passées *au large* les ont faites plus dures encore, et elles nous rendent plus émouvant le spectacle de cette grande affliction.

Les doigts de la main droite sont écartés les uns des autres; la main est ouverte, comme dans l'attitude de la terreur. Retenons aussi ce dernier détail.

Et la pauvre mère? Elle occupe, avec le grand'père, le centre du tableau. C'est la place généralement réservée aux principaux personnages.

Examinons son attitude. Elle s'abandonne à la douleur, car elle s'est affaissée sur sa chaise, devant laquelle elle avait posé son « travail. » La tête est tombée sur l'avant-bras; à peine apercevons-nous une très petite partie de la figure de la pauvre femme. Elle pleure, elle sanglote peut-être. Quelques mèches de la chevelure sortent du bonnet enserrant la tête. Ce bonnet est la coiffure habituelle, aujourd'hui encore, des femmes dans le pays flamand.

Lorsqu'elle s'est affalée sur sa chaise, la malheureuse mère a fait un premier mouvement involontaire, *instinctif*. Elle en a fait un autre en portant en même temps le genou et la jambe gauches en arrière.

Au moment où la porte s'est ouverte, elle réparait les mailles d'un grand filet de pêche, endommagé par l'usage que son mari en avait fait. Ce filet est posé encore sur la forte pièce de bois, sur-

montée d'un bâton qui permet de le soutenir et de le déployer. La planchette portant le fil à *remmailler* vient de tomber des mains qui la tenaient, il y a un instant (voyez le fil; il pend jusqu'à terre).

Les quatre personnages que nous venons d'étudier sont sous l'impression d'un même sentiment. Remarquez-vous que cette impression s'accuse chez chacun d'eux selon des formes différentes ou des degrés différents? Le premier pêcheur, sur le seuil, est en proie à une vive émotion; son compagnon, devant lui, à une tristesse pleine de trouble; le vieillard, à un chagrin profond mêlé d'épouvante; la mère, enfin, à un plus grand désespoir encore.

Et sa fille aînée, qui forme *groupe* en quelque sorte avec elle? Nous n'avons pas parlé encore des deux enfants. Que faisaient-ils tous deux dans le moment qui a précédé cette visite à laquelle ils ne s'attendaient pas?

L'aînée avait installé, sur le banc près de la grande table de famille, quelques coquillages, une petite tasse et une mignonne « cafetière » : le service à *déjeuner* de sa poupée, sans nul doute. Et comment est habillée sa poupée? Comme le serait une petite fille de pêcheur — ce qui est très naturel.

A la vue de la douleur à laquelle soudain s'abandonnait sa mère, la petite fille n'a écouté, elle non plus, que son instinct, que la voix du cœur : elle a laissé tomber sa poupée et, rapidement, elle a rejoint sa mère. Le pied gauche est posé à plat, en avant, mais le pied droit est encore à demi soulevé dans la hâte du mouvement. De la main droite, elle a serré le mouchoir qui couvrait les épaules de sa mère, comme pour chercher une protection. La mère, les mains ouvertes et les doigts écartés (comme ceux du grand-père), n'a pas relevé la tête; elle a saisi sa petite fille au hasard, derrière la tête et dans le dos et elle la tient maintenant, serrée contre sa poitrine. Dans la brusquerie de ces mouvements, le tablier de la mère s'est relevé, en coin au-dessus du genou.

Cette petite fille ne comprend qu'à demi l'affreux malheur qui arrive : son regard exprime une tristesse mêlée d'étonnement ou d'inquiétude, mais non pas l'épouvante. La bouche et les mains sont fermées, comme elles le restent dans le calme ou dans l'attitude naturelle.

Et le bébé? Remarquez combien son « expression » est différente de celle de tous les autres personnages. Il n'a pas entendu s'ouvrir la porte ou bien il aura détourné les yeux; il n'a pas vu entrer les visiteurs; il ne s'inquiète pas plus de la grande douleur du grand-père et de la mère que du mouvement que sa grande sœur vient de faire. Et pourquoi? Il est confortablement installé dans

sa grande chaise, bien grande encore pour lui, car un épais coussin remplit le vide que, sans cette prévenance maternelle, sa petite personne laisserait béant jusqu'au dossier. Sous ses deux bonnets, il a bien bonne mine, ce petiot; il est joufflu, ses petites mains sont potelées. Que fait-il en ce moment? Ni son grand-père ni sa maman ne le regardent plus : il en profite pour s'emparer d'une grande cuiller posée sur la table à sa portée et pour frapper, de son petit poing fermé, aussi fort qu'il le peut sur l'assiette qui est là devant lui. Et il rit de tout son cœur, les yeux fixés vers le bas, dans la direction de l'assiette profonde — qui a peut-être contenu sa « panade. » Et de quelle main frappe-t-il? De la main gauche, c'est-à-dire de la main « défendue, » qui est aussi celle dont les tout petits semblent se servir avec le plus de plaisir, chaque fois qu'on ne les observe pas. Le petit inconscient! C'est lui qui, de tous, en ce logis que le grand malheur vient de surprendre, est peut-être le plus à plaindre, lui qui aurait, entre tous, le plus pressant besoin de la protection du père, et plus tard de ses conseils. Ne le blâmons pas pourtant : il est innocent, comme tous les bambins de son âge; plaignons-le plutôt. C'est pour lui, autant que pour elle-même et pour la petite fille, que la veuve du pêcheur pleure .... Cette indifférence du bébé au malheur qui le frappe nous rend plus impressionnante encore la scène que nous avons sous les yeux.

Que faisait le chien au moment où les deux pêcheurs sont entrés? Il était sous la grande table, couché peut-être et sommeillant. Les chiens aiment de se glisser ainsi sous un meuble quelconque, là où ils savent que le repos qu'ils comptent se donner ne sera pas troublé. Quand la porte s'est ouverte, il s'est vivement relevé pour voir ce qui se passait ou qui entrait. Il a l'air d'un bon *chien de garde*, avec son poil long qui rappelle celui de nos *chiens de berger*. Il est arrivé au bord de la table, relevant la tête. Dressant les oreilles, tendant le museau en avant, il vient de poser une patte sur la pièce de bois qui relie les solides pieds *tournés* de la table. Il est prêt à s'élancer, et méchamment s'il fallait, sur les visiteurs. Mais il s'est arrêté, ne sachant quel parti prendre encore. Ses yeux brillants regardent les deux étrangers avec une attention méfiante. Peut-être reconnaît-il maintenant les compagnons habituels de son maître. Comment se comporterait-il s'il avait vu rentrer son maître? Il se précipiterait au-devant de lui; il lui ferait « fête » comme le ferait aussi tout le reste de la famille.

Mais le maître du logis, le protecteur de tous, ne reviendra plus.... Il ne restera désormais d'autres souvenirs matériels de lui que ceux qu'il a laissés à son départ pour la ... dernière pêche.

Le peintre nous montre-t-il quelques-uns de ces objets qui seuls, maintenant, parleront du défunt?

La petite barque avec ses cordages et sa voile déployée, que nous voyons posée là sur une planche accrochée au mur du fond. Cette barque mignonne, le pêcheur l'avait peut-être confectionnée lui-même pour ses petits enfants. Les beaux coquillages placés près du « déjeuner » de la poupée, il les avait peut-être aussi rapportés un jour à sa fillette. C'est lui encore qui utilisait, pour la pêche, ce grand panier d'osier qui est resté sous le banc le long du mur; lui encore qui employait ce filet que la mère voulait remettre en bon état pour le moment de son retour.

Ces objets ne se trouveraient pas ailleurs que dans la cabane d'un pêcheur. L'auteur de ce tableau le savait comme nous, et mieux encore que nous; il a peint le logis tel qu'il doit être.

Cet intérieur est modeste. Au mur, la brique apparaît sous le plâtrage (ces maisons des pêcheurs sont bâties en briques. La pierre ne se rencontre pas sur notre côte sablonneuse, pas plus que dans les Flandres). Quelques crampons de fer, fixés à la muraille, retenaient sans doute, il y a quelques heures, des objets de toilette ou des vêtements du pêcheur disparu à jamais. Quelques menus objets garnissent la planche adossée au mur; plus loin, dans le bas de la petite armoire, deux ou trois livres, dont un gros *missel* sans doute; du linge fixé à une corde est en train de sécher, dans le coin sombre, à gauche. Le reste du mobilier est très simple : le grand banc de bois le long du mur du fond; le banc plus petit devant la grande table; la table familiale elle-même, avec son allonge à charnière solide et son tiroir entr'ouvert. Sur la table, une jatte, un pot de terre cuite et un couteau à long manche nous montrent que le repas est frugal dans cette maison, qu'il est servi avec simplicité et sans apprêt. A droite, près du battant de la porte, nous apercevons le bord d'un lit de bois, en partie dissimulé par une épaisse couverture et, au pied du lit, encore des engins de pêcheur, sur le pavement. Le carrelage de pierre, qu'un long usage a détruit par endroits, est comme « rapiécé » au moyen de quelques rangs de briques serrées les unes contre les autres. Remarquons, à l'entrée de la cabane, cette sorte d'*auvent* ou abri disposé en angle droit avec la porte. Le pêcheur protège ainsi le seuil de sa demeure contre la poussée du vent qui, nous le savons, s'élève parfois en bourrasque terrible aux bords de la mer. Le petit toit de cet auvent est formé de tuiles mal jointes. Nous apercevons les fentes que de-ci, de-là, elles laissent entre elles.

Le fauteuil à dossier ouvragé (sur lequel la veuve est affaissée) est le seul meuble qui, au milieu des autres, semble mériter un moment d'attention : peut-être est-ce une *pièce* ancienne, quelque souvenir de famille.

Rien n'égaie ce logis qu'un petit cadre sous la planche posée contre le mur, un vase sur cette planche et trois petits plats au-dessus de l'armoire.

Nous avons analysé le contenu de ce tableau : l'examen que nous avons fait successivement de chacun des personnages nous a fait connaître leur état d'âme. Nous avons étudié, dans ses détails, l'*intérieur* d'une maison de pêcheurs. Si ailleurs nous retrouvons le même *sujet,* nous aurons vite fait de le comprendre, car il nous est devenu familier.

Mais nous n'avons encore rien dit de l'impression que le peintre H. Bource a voulu produire par le mélange et l'emploi des couleurs, c'est-à-dire par le *coloris.* C'est que la photographie est impuissante à reproduire la couleur. Cette lacune des *reproductions* photographiques ne les empêche pourtant pas de donner une idée très exacte des *œuvres* de nos peintres à ceux qui ne peuvent en avoir les *originaux* sous les yeux. Nous nous expliquons ainsi pourquoi nous sommes à même d'étudier si complètement le tableau la *Fatale Nouvelle,* sans en avoir devant nous autre chose qu'une « image » fidèle.

Voyons comment le peintre H. Bource a *éclairé* cette scène de la *Fatale Nouvelle.* Comment la lumière pénètre-t-elle dans la cabane du pêcheur? Par une seule fenêtre que nous ne voyons pas, mais qui doit occuper la place même d'où nous regardons les personnages. Cette fenêtre laisse passer une lumière très vive qui éclaire, non seulement le mur du fond, à gauche de la porte, mais encore toutes les personnes présentes, une seule exceptée. Laquelle? Celui des deux pêcheurs qui est resté dans l'encoignure de la porte et qui hésite à franchir le seuil. Le groupement des personnages est fait de telle sorte que chacun d'eux occupe la place qui lui convient le mieux, en vue de l'effet à produire. La lumière est surtout répandue sur les *figures* (et sur la tête du chien), c'est-à-dire sur toutes les parties du tableau qui expriment le sentiment d'*émotion,* — préoccupation principale du peintre.

Quelles sont au contraire les parties les moins éclairées? Le mur du fond, en partie, le côté droit et le côté gauche de la chambre.

Nous ignorons de quelles couleurs sont peints les vêtements de nos personnages. Mais ne remarquez-vous pas, à ce propos, un

contraste? La mère et les enfants *semblent* vêtus de couleurs plus claires que les trois hommes. Les hommes — et les pêcheurs en particulier — ont l'habitude de porter des vêtements de teintes sombres.

Vous savez comment on dénomme l'obscurité plus ou moins profonde produite par les corps ou les objets *opaques*, c'est-à-dire qui ne se laissent pas traverser par la lumière? C'est l'*ombre*. Apercevez-vous des ombres ici? Il y en a sous les bras du bébé, derrière le coude de la mère, sous la table derrière le chien, contre le banc derrière le vieillard, sous le banc, sous les clous et les crampons enfoncés dans le mur du fond.

Remarquez-vous des taches plus ou moins claires produites, çà et là, par la lumière? Nous pouvons en voir sur le bord du tiroir entr'ouvert (à la table), sur le dossier du fauteuil, au bord de la robe de la petite fille, sur les deux chapeaux des pêcheurs. Et le jour qui passe sous le battant inférieur et dans les fentes contre le chambranle de la porte d'entrée? Ce jour vient du dehors. Est-ce de la lumière *directe?* Elle est d'abord envoyée de l'extérieur sur le couloir d'entrée derrière le pêcheur, et de là seulement, sous la porte. C'est donc un éclairage indirect; on l'appelle éclairage *réflexe*. Le même réflexe est produit, par exemple, au bord du lit garni de sa couverture. La couleur comme la lumière peuvent se réfléchir d'un corps ou d'un objet sur un autre. Nous observerons des *reflets* de ce genre dans le tableau suivant.

II.

Le Maitre-Peintre.



omment procédez-vous quand vous avez à traiter un sujet de *composition* française? Vous en faites le *plan;* vous en réunissez les idées, puis vous les disposez avec ordre et méthode. C'est du moins la voie à suivre pour aboutir à un bon travail. Le peintre s'y prend de la même manière : si quelque *sujet* l'inspire, si une *idée* lui vient, il creuse et mûrit longuement, à loisir, ce sujet ou cette idée. Il élabore lentement son œuvre. Après ce travail de l'*élaboration,* vient le travail de l'*exécution*. Le peintre trace l'esquisse, le dessin, l'*ébauche* de son tableau. Il n'arrivera donc que par étapes et méthodiquement à l'*expression* de son idée. Cette idée, ou bien elle a surgi d'une pièce de son imagination, ou bien elle reproduit une chose, un fait observé par lui.

C'est parfois, comme ici, une idée très simple. Le peintre a remarqué, comme tous nous avons pu le faire, que les petits enfants affectionnent d'*imiter* les grands, de « faire comme les grands. » Avec des clous et un marteau, le jeune bambin voudra faire comme le menuisier; avec la bêche ou l'arrosoir, comme le jardinier; avec des couleurs et un pinceau, comme le peintre. Et il se prendra au sérieux!

Telle est la donnée qui a servi de point de départ à l'auteur de ce tableau, actuellement conservé au *Musée de Peinture* de Gand. J. Verhas [1] en a donc fait une *œuvre d'art.* Voyons de quelle façon

---

[1] Né à Termonde en 1834 et décédé à Schaerbeek en 1896.— Une autre *toile,* mettant en scène des enfants, a surtout popularisé le peintre Jean Verhas : c'est la *Revue des Écoles,* tableau de grandes dimensions, qui couvre tout un

il a procédé, en reprenant quelques-unes des idées auxquelles il s'est arrêté au cours de son travail. C'est ainsi que vous analysez une œuvre ou un *morceau* de littérature (narration, description, fable, etc.) pour en découvrir soit le mérite, soit même les défauts s'il s'en trouve. Observons cependant que nous ne pouvons songer à reconstituer tout le travail d'*élaboration* ou de *composition* de l'œuvre d'art. En insistant outre mesure, nous prêterions à l'artiste des idées qu'il n'a pas eues peut-être; nous avons nos idées personnelles; l'artiste en a eu, de son côté, d'autres qui ne nous viendront pas. Et puis, habitué à voir profondément, à observer avec force, l'artiste a la vision et la puissance d'observation plus pénétrantes que le commun des hommes.

Notre petit peintre est le personnage principal; où sera-t-il placé? Au centre du tableau. Il y aura du monde autour de lui, pour le regarder. Et quel monde convient-il le mieux de mettre auprès de lui? Des enfants comme lui.

Quel sera le moment le plus favorable, *le moment fécond*, pour nous faire voir le *maître-peintre*? Celui où, le soir, rentré de sa dernière promenade, Monsieur Bébé se trouve installé dans sa grande chaise, avec quelques-uns de ses jouets.

N'oublions pas que nous avons quitté la cabane du pêcheur; nous sommes entrés dans un *intérieur* riche et « cossu ». Le peintre nous détaille-t-il le luxe de l'appartement où il nous a introduits? Non pas, il nous le laisse plutôt soupçonner. Qu'avons-nous devant nous? Le dessin, même incomplet, d'une longue table; une étroite frange de cuir à clous très apparents en garnit le bord. Le même *motif* orne le bas d'une vaste tapisserie qui se développe sur le mur du fond; il se voit aussi sur le haut du dossier de deux chaises également rehaussées de cuir ouvragé, à droite du tableau. Ce mobilier est un mobilier de *style*.

La salle est éclairée de haut en bas, par un beau lustre à plusieurs branches, pourvu d'un large abat-jour de métal. C'est une « lampe à l'huile ». Vous ne vous en étonnerez pas, si vous songez qu'il y a quelque trente ans les appareils d'éclairage au

---

panneau d'une des salles du *Musée moderne* de Bruxelles. Signé et daté de 1880, il a pour sujet la revue des écoles communales de Bruxelles et de l'agglomération, passée par LL. MM. le Roi Léopold II et la Reine, à l'occasion de leurs noces d'argent, en 1878. Le long cortège défile devant le palais royal de Bruxelles. Le peintre a introduit dans ce tableau de nombreux portraits, entre autres ceux de LL. MM. le Roi et la Reine, ceux des Ministres et de beaucoup de notabilités politiques et artistiques.

pétrole étaient encore très rares; on en redoutait, non sans raison, le danger et l'on se servait généralement de lampes à l'huile grasse *(les carcels)*.

Le bien-être et l'aisance familiale ne se remarquent-ils pas aussi à un autre détail? Voyez l'indication étalée bien visiblement sur le seau à poignée de métal qui contient les pinceaux. On peut y lire : *Tapioca Boudier à Paris,* et, au centre, le monogramme (TB), de la firme parisienne qui mettait en vente l'excellente fécule extraite de la racine exotique du manioc. Cette *marque* était l'une des plus recherchées par les gourmets. C'est à la cuisine, sans aucun doute, que les enfants ont pu se procurer ce récipient du tapioca Boudier. On en faisait là une consommation fréquente, puisqu'on y vidait d'aussi grandes boîtes, dont le contenu rendait le potage plus savoureux et plus réconfortant.

De la table, le peintre ne nous montre que le dessus et nous ne voyons les enfants que jusqu'à mi-corps, en *bustes*.

Reconstituons la scène : un instant avant que notre *maître-peintre* ne se mît à remplir son rôle si gravement, Bébé jouait dans sa chaise avec ses cubes et ses bois de construction. Mais les petits enfants aiment la variété en tout et jusque dans leurs jeux; comme ses cubes avaient cessé de l'amuser, Bébé avait demandé et obtenu de pouvoir jouer avec les dominos, un jeu « pour les plus grands, » celui-là. Ses deux sœurs (les plus jeunes du groupe que nous avons devant nous) étaient assises non loin de lui : la plus grande, avec ses couleurs et ses pinceaux, peignait, semble-t-il, une page de son album à images; la seconde dessinait (elle tient encore, dans la main droite, un long crayon). Les plus grands, frère et sœur, étaient au dehors, en visite, en course ou à la promenade : un privilège réservé aux aînés. Subitement, Bébé trouve à nouveau qu'il s'ennuie; il avait déjà rejeté, pêle-mêle, les cubes loin de lui; au tour des dominos de suivre le même chemin. Il lui faut des images : il veut peindre. La sœur aînée cède à son désir : les grandes filles doivent céder aux petits garçons, qui emploient les larmes ou la force brutale, parfois les deux ensemble, pour l'emporter sur les plus forts.

Déjà notre bambin est en train de peindre. Quelle expression l'artiste a-t-il voulu lui donner? Une gravité très sérieuse. La tête est penchée en avant et inclinée à gauche dans la direction de l'épaule. L'avant-bras est appuyé sur la table. Ce geste est-il bien observé? Répétez-le vous-même et vous vous en assurerez : on penche la tête et l'épaule de côté quand on veut mieux suivre les mouvements, soit d'un crayon, soit d'un pinceau par exemple

que l'on promènerait sur du papier devant soi. Nous n'apercevons que les paupières des yeux de notre jeune peintre : il fixe avec une vive attention la place où marque le pinceau. La naissance du poignet est appuyée sur la table; par un effort léger, mais continu, il relève la main, gardant les doigts serrés les uns contre les autres et tenant son pinceau comme un vrai peintre. Le pouce et l'index de la main gauche sont portés en avant, les autres doigts repliés; tous sont appuyés sur la table au bord du carton qui porte les couleurs. Quoique très absorbé par son travail, notre petit maître veille sur son bien ou sur ce qu'il croit tel pour le moment : les papiers à peindre, la série des couleurs, la boîte aux pinceaux et la grande assiette qui contient l'eau nécessaire au lavage des pinceaux. Il n'y renoncerait pas « pour un empire! » Un seul de ses pinceaux est hors de sa portée; peut-être l'a-t-il abandonné lui-même ou rejeté loin de lui; c'est un des plus gros, bon pour les « barbouilleurs, » celui-là! Il est, lui, un vrai peintre ....

Relevons encore quelques détails : notre petit bonhomme n'est pas même culotté. Il en est encore à porter des robes et sa robe est à grands carreaux, comme celles des tout petits! Il met encore des bavettes; ses cheveux sont en désordre, comme le sont les chevelures, jamais en repos, des tout petits bambins; les bras de sa chaise lui viennent à la hauteur des épaules et le dossier en est bien trop grand pour lui. Pourquoi ces détails? Ils constituent ce que nous nommons de l'*ironie,* raillerie sans intention méchante. Le *Maître-Peintre* nous paraît ainsi plus drôle et plus intéressant. Voyez l'attention que lui donnent les plus grands : la petite fille qui s'exerçait à dessiner près de lui tient encore son crayon; elle est prête à reprendre son travail commencé : mais elle vient de se porter, d'un mouvement rapide, auprès de notre petit maître. Elle est à genoux sur sa chaise, le corps étendu de tout son long sur la table. Elle a avancé aussi près que possible : du bras, elle frôle le coude de son petit frère. Elle relève la tête, dans un effort léger, pour mieux voir. Elle a les yeux grands ouverts, la bouche entr'ouverte; elle épie, avec une curiosité étonnée, tous les mouvements du pinceau. Le sourire est comme arrêté sur le pli des lèvres : « Comme il peint bien! Je ne ferais pas mieux..., » dirait-elle dans sa surprise, si elle ne craignait pas de troubler le *Maître-Peintre.*

Le même sentiment de curiosité et la même préoccupation de ne pas interrompre le *petit artiste,* soit par une exclamation, soit par un mouvement ou un geste, se constatent chez les trois autres

spectateurs de la scène : l'une des deux sœurs aînées a quitté sa chaise et l'album ouvert devant elle; faisant le tour de la grande table, elle est venue se placer à côté de son frère. Pourquoi ne s'est-elle pas arrêtée en face de lui, de l'autre côté de la table? Elle aurait été moins bien placée pour le voir; plus grande que lui, elle nous aurait aussi gâté la vue de la scène et nous n'aurions pas vu nous-mêmes l'expression que le peintre voulait mettre sur la physionomie de cette petite fille. Le tableau aurait donc beaucoup perdu de son intérêt. Et pourquoi, arrivée près de son frère, n'a-t-elle pas déplacé, pour mieux voir, soit le réservoir aux pinceaux, soit le plat contenant l'eau de détrempe des pinceaux? Ces objets forment barricade auprès du *Maître-Peintre;* il n'aurait pas permis qu'on y touche. La petite fille s'est donc penchée, le plus près possible, au bord de la table. Dans ce mouvement qu'elle a fait, deux longues mèches de ses cheveux ont glissé de l'épaule et pendent maintenant en avant de l'oreille. La mèche suivante est à peine retenue sur l'épaule et les autres s'allongent à la même place, les unes derrière les autres. Quand on se penche ainsi, avec l'intention de garder quelque temps la position que l'on vient de prendre, — comme le font aussi la grande sœur et le grand frère, — on a besoin d'un point d'appui. L'auteur du tableau sait cela comme nous.

Voyez vous-même comment et dans quelles formes différentes il a traité ce même détail de l'attitude des cinq enfants qu'il nous montre ici réunis. Observez de même comment sont dessinées et présentées les mains, plus ou moins potelées et plus ou moins pleines, selon l'âge de chaque enfant. Par la *ligne* des mains et par l'aspect des chairs, il est presque toujours aisé de dire l'âge d'un personnage. Mettez en regard de ces petites mains d'enfants, les mains osseuses et décharnées du vieillard (de la *Fatale Nouvelle)* et vous serez frappé du contraste.

Nous ne détaillerons pas la toilette de nos personnages. Celle des trois petites filles serait la plus intéressante à étudier; remarquez-vous la jolie robe de mousseline ornée d'un ruban de soie formant ceinture; le tablier blanc sans manches et la broderie de même couleur au cou; la robe claire et légère laissant les bras nus? Le peintre n'a pas oublié que la coquetterie se fait jour très tôt chez les petites filles et qu'elle progresse avec l'âge; ce qui n'est pas toujours un bien. Combien la coiffure, aux cheveux flottants des trois sœurs, est loin de ressembler à celle des deux garçons!

Le désordre de la chevelure, nous le savons, est un trait qui, d'habitude, distingue d'emblée les garçons des petites filles : les

garçons ne se préoccupent guère eux-mêmes de leur toilette; elle n'est soignée que dans ce qui dépend des autres et non pas d'eux-mêmes. Opposez, par exemple, le détail du large col bien blanc du grand frère à celui des cheveux qui lui tombent pêle-mêle et très bas sur le front. Une des sœurs a aussi les cheveux sur le front; mais cette coiffure « à la chienne » a été disposée ainsi avec intention, comme les deux rubans placés dans les cheveux le prouvent. C'est un genre de coiffure que certaines mamans choisissent parfois de préférence à d'autres pour les petites filles; vous ne le trouvez peut-être pas joli — vous n'êtes pas seul de cet avis. Je préfère, comme vous, la coiffure des deux autres sœurs, qui dégage le front. Pourquoi cacher le front qui contribue à l'expression intelligente du visage? La mèche discrète de la plus petite, plus discrète encore de l'aînée : voilà de la coquetterie qui plaît davantage! Comme la grande sœur, le frère aîné nous est présenté avec son chapeau; comment nous l'expliquons-nous? Tous deux étaient sortis l'instant d'avant; à peine étaient-ils rentrés qu'on leur a crié de venir voir le petit frère; dans leur hâte ils ne se sont pas même arrêtés ... au porte-manteau.

Les attitudes de ces enfants ont donc été soigneusement étudiées et rendues par le peintre. En dépit de leurs différences, elles expriment dans l'ensemble un sentiment identique : la curiosité très attentive à la vue du jeune frère qui s'essaie à peindre. Cette curiosité est mêlée d'étonnement, de surprise chez la plus petite sœur; chez les trois aînés, elle est accompagnée d'une pointe de légère moquerie; elle est *ironique*. Cette ironie va même en s'accentuant de la seconde sœur aux deux aînés : remarquez l'expression des regards, le plissement des lèvres et des joues.

Et pourquoi nous rendons-nous si bien compte de l'*expression* de ces figures d'enfants? Le peintre les a fortement éclairées, d'une part en les groupant sous l'abat-jour de la lampe et, d'autre part, en multipliant les *tons* blancs dans son tableau. C'est le *blanc*, nous ne l'ignorons pas, qui renvoie le plus vivement les rayons de lumière; c'est la couleur opposée, le *noir*, qui au contraire les absorbe le plus. Les papiers blancs étalés devant le *Maître-Peintre* lui réfléchissent la lumière de bas en haut sur le visage; c'est ainsi que, quoiqu'il soit très penché en avant et éclairé seulement par des *réflexes,* nous le voyons si nettement.

Remarquez-vous des *ombres* ici? Il y en a, par exemple, sous les mains de la seconde sœur; sous l'assiette, aux bords de la feuille que peint le bébé et qui est superposée à d'autres feuilles de papier. Mais ces ombres sont peu nombreuses. Ce qui frappe

bien plus, c'est la grande quantité de *reflets* très compliqués que nous apercevons sur la table. Le cuir qui la recouvre fait l'effet d'un miroir où sont reproduits successivement, en allant de droite à gauche, les cubes et les bois de construction; les dominos; la chaise du bébé; le dessus de la tête du *Maître-Peintre;* l'assiette et la boîte de *tapioca;* le tablier blanc, la collerette blanche et les mains de la petite fille; le pot de fleurs. Tous ces reflets sont plus ou moins accentués suivant le plus ou moins d'éclat de ce dont ils reproduisent l'image, et ils sont *renversés,* comme ils le seraient dans un miroir que nous étendrions à plat, horizontalement, en dessous de ces enfants ou devant eux. Ces *images renversées* contribuent à faire ressortir davantage les parties essentielles du tableau; elles leur donnent du relief, elles « étoffent » la scène et « occupent » la table, sans d'ailleurs l'encombrer outre mesure. Et cette grande table s'étend dans toute la largeur du tableau.

Et le pot de fleurs? Ne trouvez-vous pas bizarre l'idée de placer ainsi un pot de terre, tout nu avec sa plante sur le beau cuir de la table, dans une chambre aussi richement meublée? La plante a été posée là à dessein, au bord de la table; si nous l'analysons un peu, nous verrons qu'elle ne dépare pas le décor de la scène, qu'elle ne détone pas dans ce groupe d'enfants. Ne compare-t-on pas les petits enfants à des jeunes fleurs qui ne demandent qu'à s'épanouir, quand on leur donne des soins attentifs? La fleur, a-t-on dit avec raison, est le « sourire de la nature. » Cette plante a été enlevée à son cache-pot et apportée là, sans apprêt, tout simplement. Le peintre veut nous montrer aussi les enfants tels qu'ils sont, au naturel. Dans cette plante aux feuilles longues et minces, parfois recourbées en crochets, nous reconnaissons un plan d'*œillets de la Malmaison* [1]. La plante est vigoureuse et bien venue, tout comme les enfants que le peintre nous fait voir. Elle porte des boutons qui ne demandent qu'à s'ouvrir et une belle touffe de fleurs déjà épanouies. Ces enfants, tels qu'on nous les montre, ne sont-ils pas, eux aussi, pleins de promesses comme les gros boutons de ce plan d'œillets, prêts à s'ouvrir gaiement à la vie, comme cette robuste touffe de fleurs déjà ouvertes? Cette plante a-t-elle été peinte d'après une autre que l'artiste avait sous les yeux pour la repro-

---

[1] La *Malmaison* est le château situé près de Versailles, que Napoléon Ier donna comme résidence à l'impératrice Joséphine, lorsqu'il l'eut brutalement répudiée en 1810. L'ex-impératrice Joséphine mourut à la Malmaison quatre ans plus tard, en 1814.

duire, c'est-à-dire *d'après nature?* Il se pourrait. Et les figures de ces enfants, sont-elles réelles aussi? Peut-être bien. Vous n'ignorez pas que les artistes font souvent « poser » devant eux des personnages vivants dont ils surprennent ou étudient ainsi les gestes, les attitudes « sur le vif. » Les personnes qui consentent à faire des « séances » parfois très longues devant les artistes (dans leurs *ateliers),* s'appellent des *modèles d'atelier.* Si le peintre Verhas avait composé ce tableau « d'après nature, » nous aurions ici un groupe de cinq *portraits* d'enfants. Vous avez entendu dire maintes fois, comme nous, lorsque de petits enfants bien gais formaient, pendant leurs jeux, un « groupe » agréable à voir et intéressant à observer : « Si le photographe pouvait prendre d'eux un *instantané* en ce moment, que ce serait beau ! » Le peintre Jean Verhas a voulu faire, lui aussi, un « instantané » gai, frais et joli. A-t-il réussi comme il l'espérait? C'est à vous de le dire très sincèrement; après l'examen que nous venons de faire ensemble, vous êtes à même de porter un jugement. Formulez librement votre avis et défendez votre opinion par vous-même en réunissant, en groupant toutes vos *raisons.*

III.

L'Ivrogne.

Une scène troublante, pitoyable et navrante.

Dans le *Maître-Peintre,* tout était grâce et fraîcheur, gaieté et bien-être. Ici, le spectacle est fait de tristesse, d'infortune et de misère.

Les émotions que nous occasionnent les hasards de la vie de tous les jours sont, vous le savez, aussi diverses que les événements eux-mêmes dont nous sommes les témoins.

Le contraste est parfois imprévu et brutal. Nous venons d'assister à une *scène d'intérieur;* nous nous sommes égayés du sérieux si comique de notre *petit peintre.* Supposez que nous nous trouvions maintenant dans la rue, le soir. Nous croisons un passant que l'alcool a *grisé.* D'instinct, nous nous détournons de lui, car nous sentons que nous frôlons un vice dégradant. Nous éprouvons une impression pénible. Nous continuons notre chemin et nous ne pensons bientôt plus à la rencontre que nous venons de faire; nous redevenons indifférents. Ne rencontre-t-on pas souvent, en effet, de ces hommes qui sont *bus,* soit le samedi, jour de paie de l'ouvrier, soit le dimanche, jour où l'on chôme dans l'usine ou à l'atelier? Faisons-nous bien d'agir ainsi? Si cet homme déjà abruti peut-être par l'habitude de l'alcool, est seul au monde, sans parents, son vice ne fait tort qu'à lui seul; il altère sa santé, il gâte sa vie, mais d'autres que lui n'en souffriront pas. Et si cet inconnu était un fils que sa vieille mère, son vieux père attendraient au logis, ou bien un père à qui le vice avilissant ferait oublier ses enfants? Notre cœur serait alors oppressé; nous serions pris de pitié. Et pourquoi? Parce que nous savons qu'il existe réellement, autour de nous, de pauvres gens pour lesquels la vie

est dure, faite de privations et de misère. Ces déshérités sont, comme nous, des *hommes;* ils sont nos frères et, d'instinct, nous sentons qu'il est de notre devoir de nous intéresser à leur infortune, à leurs souffrances.

L'*art* admet-il que l'artiste nous montre, dans leur réalité brutale ou cruelle, le vice ou la misère? Il y a cinquante ans, on ne l'eût pas pensé. Mais de nos jours, on a accordé la plus grande liberté à l'artiste, à condition qu'il soit sincère et ne nous donne que des impressions *vécues*. C'est ainsi que nos peintres, comme nos sculpteurs, adoptent le plus souvent un *genre,* qui devient leur « manière » préférée. Les uns mettent en scène les *gens du monde,* les *élégants* dans leur milieu de luxe : ils nous font voir de « beaux messieurs, » dans des attitudes nobles et dignes, ou des « grandes dames » au milieu de leurs fêtes mondaines. D'autres peintres se spécialisent dans le paysage. — Ces derniers sont très nombreux dans notre pays. — Certains affectionnent les *natures mortes* (victuailles, gibier, viandes, fruits, légumes, etc.), d'autres les *animaux,* d'autres encore les *fleurs,* etc. Chacun de ces groupes d'artistes constitue ce que l'on est convenu d'appeler une *école*. Au nombre de ceux qui réservent leur prédilection aux peines des humbles, aux misères des *pauvres gens,* se trouve l'auteur du tableau de l'*Ivrogne,* Eugène Laermans [1], un peintre bruxellois, actuellement en pleine possession de son talent.

Pourquoi ne disons-nous pas : Monsieur Laermans? Le mot *Monsieur* ne se supprime-t-il pas seulement après le décès de l'écrivain ou de l'artiste dont on prononce le nom? Il ne nous viendra pas à l'esprit de dire, par exemple, que l'auteur du *Lion de Flandre* et du *Conscrit* est *Monsieur* Henri Conscience; nous dirons aussi tout simplement : Jules Verne a écrit *Cinq semaines en ballon;* H. Bource a peint la *Fatale Nouvelle* et J. Verhas le *Maître-Peintre*. Il en est des artistes comme des écrivains : l'usage veut qu'on les désigne par leur nom, sans la qualification de *Monsieur,* dès qu'ils sont arrivés à la notoriété, — dès qu'ils se sont « fait un nom, » suivant l'expression courante. — Ajoutons que, en parlant d'une de leurs œuvres d'art, on dira, non pas *une*

---

[1] Né en 1864, à Molenbeek (Bruxelles). — La toile intitulée *L'Ivrogne* fut exposée en 1900, à Paris *(Exposition universelle. — Salon de la section belge des Beaux-Arts)*. Elle y fit sensation. Depuis lors, cette œuvre, appelée à demeurer une des meilleures d'Eugène Laermans, a été plusieurs fois reproduite par la photographie.

œuvre de H. Bource ou de J. Verhas ou d'Eug. Laermans, mais tout simplement et plus brièvement : *un* Bource, *un* J. Verhas, *un* Eug. Laermans.

Nous avons devant nous la reproduction du tableau : *L'Ivrogne.* Qu'y voyez-vous? Un ivrogne et sa famille, un soir d'hiver, sur le triste chemin qui doit les conduire dans leur logis de misère. Pourquoi l'ivrogne n'est-il pas seul, titubant, lamentable? Nous nous figurerions moins bien la détresse dans laquelle il abandonne sa pauvre femme et ses malheureux enfants. Pourquoi la scène se passe-t-elle le soir? C'est le moment où, la journée finie, l'ouvrier a pu s'attarder à *boire.* Est-ce bien dans la soirée? C'est peut-être au *crépuscule,* ce court moment où, après le coucher du soleil, une lumière de plus en plus affaiblie va s'atténuant pour faire place enfin à l'obscurité de la nuit.

Nous aurions pu voir l'ivrogne *rentrant* chez lui ou arrivant près de sa demeure et, par un entre-bâillement de la porte, nous aurions pu apercevoir sa femme et ses enfants. Le peintre Eug. Laermans a trouvé un moment plus *fécond.* Lequel? C'était le soir de paie, sans doute. Les compagnons de travail de l'ivrogne, hâtant le pas au sortir de l'usine, avaient regagné leur logis et rejoint leur famille. L'ivrogne, lui, n'avait pas reparu; les siens l'attendaient en vain. Sachant le vice honteux de son mari, la pauvre mère était partie à sa recherche. Et pourquoi avait-elle emmené avec elle ses enfants? Ils étaient trop petits pour rester seuls à la maison. Où trouvera-t-elle ce père indigne? Dans quelque cantine où, non loin de l'usine, les buveurs incorrigibles vont s'attabler. Peut-être, apercevant sa femme et ses enfants, l'ivrogne aura-t-il exhalé sa colère. Excité par les quolibets et les sarcasmes des autres buveurs, il aura peut-être résisté d'abord aux supplications de la mère; puis il sera tombé dans la prostration, cet extrême accablement physique qui est l'inévitable suite de l'excès de l'alcool.... Enfin la mère est parvenue à l'entraîner de force. Nous le voyons maintenant pitoyable, sur cette route déserte et si triste. Un ami, quelque brave compagnon de travail ou un père de famille apitoyé, eût pu le soutenir de son bras vigoureux! Sans doute. Mais la scène n'eût pas été aussi poignante; elle n'eût pas laissé la même impression de dénuement et d'abandon.

Ce père de famille qui devrait être le *soutien,* le protecteur de tous les siens, s'écroulerait là dans la neige, pareil à une masse inerte, si l'aide courageuse d'une faible femme venait à lui manquer : la tête alourdie entraîne le corps en avant, écrase la

poitrine qui est près de s'écraser aussi sous le poids du corps; le pied droit est posé à plat, il s'enfonce lourdement dans la neige fraîchement tombée. Et la jambe gauche? L'ivrogne n'a pas la force de la soulever à nouveau pour la mouvoir en avant; il l'abandonne, tout d'une venue, à l'arrière du corps; le pli du genou est à peine marqué par une courbe légère; la plante du pied traîne péniblement dans la neige. Voulons-nous nous représenter la *puissance* que l'artiste a mise dans ces *lignes?* Ne laissons visibles, pour un moment, que les jambes de l'ivrogne en couvrant le reste et nous saisirons dans toute sa netteté la vigueur que l'artiste a donnée à l'expression de l'abêtissement abject, répugnant de l'ivrogne.

Les détails du vêtement importaient peu ici : la veste, ouverte aux poignets, comme la chemise, n'est boutonnée que dans le haut; les pans sont élargis dans la direction des bras, que soutiennent la mère et la petite fille. Nous apercevons le *bidon* de fer-blanc où l'ouvrier met sa provision de café en réserve pour le repas de l'après-midi et auprès, sortant aussi de la poche, le sac de toile qui contenait sa tartine.

Cette puissance de *la ligne* dont nous venons de parler, nous la remarquons encore aux épaules de l'ivrogne, dont l'ossature fait saillie. Nous dessinerions sans peine, sous la blouse, la forme des clavicules, os qui se soudent aux épaules en fermant la poitrine. La clavicule gauche est relevée plus haut que l'autre, par l'effort que la mère fait pour soutenir l'ivrogne.

Pourquoi le peintre n'a-t-il pas marqué, *en traits* plus apparents, les ravages de l'alcool sur la santé de ce père de famille si coupable? Le visage est tourné vers la terre et nous le voyons à peine. Le corps de cet homme nous donne l'impression que ferait un être resté robuste qui, arraché au vice, serait encore à même d'assurer l'existence de sa femme et de ses trois enfants. C'est donc au détriment de cette pauvre mère et de ces petits êtres chétifs que l'ivrognerie du père a exercé ses effets pitoyables.

Regardons d'abord la mère. Le geste est dur, brutalement vigoureux, comme il devait l'être : nous apercevons à peine l'avant-bras droit et la main; nous savons pourtant qu'ils tiennent, comme dans un étau, le bras de l'ivrogne. Le muscle du cou apparaît, démesurément tendu. L'épaule droite est soulevée par la violence de l'effort, qu'attestent aussi les plis de la *jaquette,* dans le haut de la manche. Auprès du genou gauche, le tablier se plisse par la longueur de l'enjambée. Le pied droit à l'arrière, comme le pied gauche en avant, cherchent un appui sur le sol; ils aident à maintenir l'effort épuisant du bras droit (rappelez-vous, par con-

traste, l'expression différente de la *marche* de l'ivrogne). La coupe étriquée de la jupe et de la blouse fait ressortir davantage la maigreur du corps. La manche trop courte laisse à nu un poignet émacié. La main, dont la forme est à peine dessinée, est raidie « à faire mal ; » c'est un effet lamentable de l'immobilité prolongée et du froid cinglant de ce soir d'hiver. La malheureuse mère est vêtue comme les pauvres gens qui s'évertuent à parer avec honnêteté leur misère : un mouchoir presque trop court est enroulé autour de la tête et ramené sous le menton. Aux pieds, des sabots à brides, presque trop grands. Pas de haillons; une *mise* humble, pauvre, mais décente. Et l'expression du visage? Elle est navrante : la ligne très noire des sourcils et des cils souligne les cavités profondes des orbites; le creux des joues osseuses et évidées, le plissement plein d'amertume de la bouche fermée accentuent l'expression poignante de ces regards fixes qui se portent en avant, dans le vague, comme pour cacher la honte de *tous*, comme pour hâter la marche de ces êtres de misère. Et pourtant, pourquoi vouloir aller plus vite? Il n'y aura pas de feu au logis, pas de pain peut-être; le père devait rapporter de l'argent et il a les poches vides.... Cette femme est torturée d'une double peine : d'un côté, souffrance physique; — ce dénuement matériel, ces privations de tout, c'est elle surtout qu'ils accablent chaque jour; — de l'autre, souffrance de l'âme et du cœur.

Quel spectacle pour ces petits enfants? Enveloppé tout entier dans un châle, comme le sont d'ordinaire les bébés des pauvres gens, le dernier né ne voit rien, et il est inconscient encore : nous devinons à peine sa tête nue, contre le bras protecteur de la mère. Le deuxième, dont le visage transi de froid sort d'un mouchoir, bien trop grand pour lui, qui lui enserre la tête et le cou, se cramponne à la jupe de sa mère. Il nous fait penser à quelque silhouette d'enfant, à peine esquissée. Et quel pauvre enfant! Personne ne pourrait deviner l'âge qu'il porte. Il emploie le peu de force qu'il a dans ses petites jambes à copier de son mieux la marche de sa mère : il reste dans le rang malgré ces courtes enjambées de nain. La main restée libre est raidie par le froid et plus douloureusement, sans nul doute, que celles de ses voisins. Relever la tête constitue un effort pénible pour ce pauvre enfant. Cet effort, il le fait pourtant : il veut voir son père. Observez de quel air tristement drôle il y parvient, grâce à sa taille minuscule.

Et la grande sœur, si malingre et si chétive? Combien elle est différente des sœurs de notre *petit peintre* de tantôt! Robe et tablier, faits de tissu épais, mais grossier, sont trop étroits, —

tant il a fallu économiser l'étoffe — pour pouvoir dessiner un seul pli, même dans la marche. Le vêtement colle au corps, comme celui de la mère; il laisse deviner un être frêle, délicat, souffreteux et presque difforme. Le poignet qui sort de la manche trop courte est effrayant de maigreur. La casquette, que le père avait laissé tomber et que l'on ne voulait pas laisser se perdre, nous paraît démesurément grande au bout de cette main à peine soupçonnée. Pas de chapeau; les cheveux drôlement lignés retombent en protégeant l'oreille; les yeux sont creusés comme ceux de la mère. Quelle pauvre petite mine, pâle et tirée! Le visage est celui d'un enfant qui connaît souvent la faim et les privations. L'œil est cerné d'une courbe noire qui le fait paraître plus triste. L'enfant regarde son père; les yeux grands ouverts expriment une affliction mêlée d'étonnement et de crainte : la petite fille se rend compte de la détresse de ce lamentable retour au logis. Le père ne va-t-il pas chanceler et s'affaler comme une masse sur le sol? La mère aura-t-elle la force de le traîner jusqu'au bout du chemin?... Cette enfant n'a-t-elle pas l'air de vouloir s'écarter de l'ivrogne? Non, mais elle doit se tenir ainsi à l'écart : à chaque pas, le père pourrait tomber; la fillette est trop faible pour lui servir de soutien; tout ce qu'elle peut faire, c'est lui maintenir l'avant-bras. C'est cet effort même qui rend si peu assurée la marche de la fillette. Gardant soigneusement la ligne de marche, la jambe gauche arc-boutée au sol, elle s'efforce d'aider à la continuation si pénible de ce navrant voyage.

Par quoi sommes-nous donc surtout frappés dans l'attitude des personnages? Par l'identité, l'unité de l'*expression*. Cette unité provient de la répétition du *geste* et de la force de la *ligne*. Certains détails du rendu sont négligés à dessein; par exemple, le visage de l'ivrogne, ou encore les mains des deux enfants et de la mère.

Dans quel *cadre* se place la scène? Dans un cadre simple, étrange et impressionnant à la fois. Un chemin nu, silencieux, désert, dont le voisinage constant de l'eau glacée rend la monotonie plus désespérante. Il a fallu déjà suivre ce même chemin depuis le pont, dont nous voyons deux arches dans le lointain, à proximité des *usines*. Près de nous, à droite, deux *blocs* de bois retenus par une traverse. Ce sont des « billes de chemin de fer » hors d'usage, facilement reconnaissables aux cavités qui recevaient jadis la vis et les écrous fixant le rail. Ces blocs, les premiers d'une série qui s'allonge là, tout près de la berge, tiennent lieu de balustrade ou de garde-fou à quelque point dangereux. Au-dessus de « ces billes » et de la traverse qui les soutient, nous apercevons, en

blanc, l'épaisseur de la couche de neige qui vient de tomber. Au delà de la rivière dont l'autre bord, envahi par les glaces, n'est plus marqué que par endroits, il n'y a pas de chemin; rien que des lignes indécises. Tout auprès, un coin de « cité ouvrière; » ces logis de misère sont disposés pêle-mêle, sans alignement. Nous en voyons les façades basses, trouées d'une porte et d'une unique petite fenêtre dont on ne ferme même pas le battant, le soir. Par-dessus les lignes inclinées des toits, tous les mêmes, les hautes cheminées noires marquent la place des usines. De la fumée noire, très noire, s'en échappe encore en épais panache. C'est que l'usine, là-bas, ne s'arrête, ni la nuit, ni le jour : les ouvriers « de nuit, » après ceux « de jour, » vont y peiner à leur tour un rude labeur. Derrière ces cheminées, symboles d'un travail qui ne fait jamais trêve, l'horizon se perd dans les ténèbres; cet horizon est sans espoir, comme l'existence malheureuse, sombre et morne, des êtres qui sont là, devant nous.

Quel autre spectacle nous donneront-ils demain, ou plus tard? Quelque drame poignant comme celui que Charles De Groux [1], peut-être le plus grand de nos « peintres des malheureux [2], » a tracé dans une forme si tragique. Allez voir son tableau au *Musée moderne* de Bruxelles; il porte aussi pour titre : *l'Ivrogne*. Il nous fait pénétrer dans une chambre « nue et misérable dont le seul ornement est, au mur, une estampe jaunie du crucifiement; » la mère, « étendue sur le lit sale et vermoulu, » est mourante et son bébé réfugié là, tout auprès d'elle, ne pense qu'à jouer et rire et fait le câlin. Le frère et la sœur aînés, enfants de neuf à dix ans à peine, sont allés chercher le père au cabaret. Et le voici qu'il rentre « titubant, assommé, puant l'alcool [3], » les vêtements déchirés. Hébété, il ne voit rien....

Pourquoi ces portraits de l'*Ivrogne*, que De Groux et Laermans nous livrent en une forme aussi tragique, nous paraissent-ils si impressionnants? C'est qu'ils ne sont pas seulement pris « sur le vif, » dans la réalité brutale; ils sont comme les expressions définitives et parfaites d'un *type* qui fait la honte de la société dans laquelle nous vivons; ils sont l'image généralisée de l'homme abêti par l'abus dégradant de l'alcool.

---

[1] Né à Comines (Fl. occid.) en 1825; mort à Bruxelles en 1870.

[2] Cf. R. Muther, *La peinture belge au XIXe siècle,* trad. J. De Mot. Brux. 1904, page 68.

[3] Cf. R. Muther, page 68.

Nous pourrions en dire autant de l'expression puissante et vraie que le tableau d'Eugène Laermans donne à la femme *miséreuse* : ce portrait est poignant dans sa vérité terrible; il est solennel, sans rien de théâtral. Il est pris dans la *réalité* que nous pouvons coudoyer aujourd'hui, demain peut-être. Il va droit au cœur compatissant; il retentit comme un appel à notre pitié pour les *pauvres gens*. Puisse cet appel ne pas rester sans écho parmi nous !

IV.

L'École du Village.

Les artistes n'ont pas toujours regardé la *vie* bien en face comme certains d'entre eux, — les *réalistes* (c'est le nom qu'on leur donne), le font aujourd'hui. Il y a un demi-siècle, on se serait presque détourné d'une œuvre d'art *réaliste,* — l'art lui-même aurait cru s'avilir ou déchoir au contact des *miséreux* et des *petites gens*. C'est au lendemain de 1830 que l'art belge s'affranchit, dans un effort courageux, des influences étrangères qui paralysaient son libre essor; c'est alors qu'il reconquit son *indépendance*, en même temps que la nation conquérait sa liberté politique [1]. Cependant, après 1830, la « mode » n'admit d'abord que deux sortes de peintures : la *peinture d'histoire*, qui évoquait les plus saisissants ou les plus mémorables épisodes du passé national et, à côté d'elle, la *peinture de genre,* comprenant les scènes d'intérieur, les portraits de personnages vivants et aussi les paysages.

Dans *la peinture de genre,* la vogue et le succès allaient surtout aux peintres « rieurs, » à ceux qui représentaient la vie « comme une grande farce populaire, » qui cherchaient à faire rire leurs contemporains, à les amuser sans exciter en eux de pensées graves ou d'idées tristes. On ne songeait pas à aborder l'énervante étude de ces problèmes troublants qui agitent si profondément, de nos jours, la société autour de nous. On voyait la vie « en rose, » égayée de caricatures grotesques et de plaisanteries bouffonnes. Dans ce genre, qui se maintint jusque vers le milieu du siècle

---

[1] « 1830 fut une barricade dans l'art. » Cf. Camille Lemonnier, *Histoire des beaux-arts en Belgique (Cinquante ans de liberté,* t. III, p. 24).

dernier, excellait surtout le peintre Madou [1]. Nous avons tous vu, encore enfermés dans de vieux cadres, des dessins ou des gravures reproduisant les tableaux les plus populaires de Madou ou des meilleurs peintres de son *école*. Ces peintres du *rire,* ces *humoristes,* — comme on les a appelés, — s'appliquaient à faire revivre la franche gaieté d'autrefois, celle qui se donne libre cours dans les œuvres des *anciens maîtres* flamands. Les kermesses *flamandes* de Teniers [2] leur fournissaient leurs meilleurs modèles. C'est d'après elles, bien plus que « sur le vif, » qu'ils composaient eux-mêmes, de leur crû, les personnages de leurs tableaux; leurs trouvailles étaient donc ce qu'on pourrait dénommer des *inventions d'atelier*. Quelque « type » avait-il une fois connu le succès? On le retrouvait dès lors dans toutes les toiles de l'artiste. Tel cet « éternel bonhomme » de Fr. De Braekeleer, dit *le Vieux,* qui fut longtemps, avec Madou, le plus apprécié de nos *peintres de genre*.

Ferdinand De Braekeleer fut, en quelque sorte, le chef d'une « dynastie » d'artistes anversois. Né à Anvers en 1792, il y mourut nonagénaire, en 1883. Au nombre des peintres ou sculpteurs qui appartiennent à la famille De Braekeleer, il convient de citer les peintres Henri (1840-1888), Ferdinand, dit *le Jeune,* Adrien-Félix (né en 1818) et le sculpteur J.-J. De Braekeleer.

L'École du Village, de F. De Braekeleer, est conservée au *Musée moderne* d'Anvers, avec nombre d'autres œuvres de De Braekeleer. Cette *toile* est signée et datée; nous lisons, en effet, écrite en très petit texte (dans le bas, à droite), l'indication suivante : *Ferdinand De Braekeleer, Antwerpen* [Anvers]. *1854*.

F. De Braekeleer nous transporte « au bon vieux temps, » dans un village flamand. L'ensemble et les détails de la composition du tableau nous l'indiquent.

La *maison* est solidement construite : voyez l'épaisseur énorme du mur, à gauche, dans le pourtour de la fenêtre. Ces murs sont en briques et non pas en pierre. Pourquoi? On n'employait, surtout en ce temps-là, que les matériaux trouvés sur place ou dans la région même. Le pays flamand, nous le savons, n'avait pas de pierre à bâtir. A l'exception des dalles formant une partie du pavement très délabré, nous n'apercevons d'autres pierres ici que celles de l'appui de fenêtre. Au plafond, très bas, la charpente

---

[1] Jean-Baptiste *Madou,* né à Bruxelles, en 1796, y mourut en 1877.

[2] David Teniers *le Jeune* (1610-1685), célèbre peintre anversois, fils et élève du peintre D. Teniers, dit *le Vieux* (1582-1649).

est restée apparente. Où voyons-nous encore à nu les poutres et toute la boiserie des plafonds? Dans les vieilles bâtisses de nos villes, dans la plupart des anciennes maisons à la campagne, dans les étables et les granges surtout. Aujourd'hui, le fer remplace généralement le bois dans la construction des habitations; il n'en était pas de même aux siècles passés. Comme nous pouvons en juger ici, les poutres sur lesquelles les solives étaient appuyées étaient d'habitude de gros troncs d'arbres, taillés à angle droit. Nous veillons soigneusement à laisser pénétrer beaucoup d'air et de lumière dans nos maisons. Il n'en était pas ainsi jadis. Le jour n'entrait le plus souvent, comme ici, que par une fenêtre latérale. C'est du moins généralement le cas, dans ces *tableaux* de genre qui nous montrent des *intérieurs* flamands. Les multiples petits panneaux du vitrage que nous avons sous les yeux sont obscurcis par le rideau d'un épais feuillage : peut-être quelque buisson du jardin contigu à la maison. Un seul des étroits châssis de l'unique fenêtre est ouvert, dans le haut. La salle est pourtant occupée par *vingt et une* personnes, si nous comptons bien.

Dans quelle chambre de l'habitation sommes-nous ici? Dans la plus grande du rez-de-chaussée, sans aucun doute : elle sert à la fois de cuisine, de fournil et ... de salle d'école. Remarquons le singulier boisage pourvu de petits vitraux, simulant une sorte de balcon intérieur : il est particulier, lui aussi, aux vieux corps de logis flamands. La tablette de la cheminée est ornée, dans le bas, du traditionnel *rabat* que maintes de nos *cuisines* villageoises ont gardé jusqu'aujourd'hui. Au grand corps de cheminée est adossé le four à cuire le pain. Nous en apercevons l'entrée, quoique avec peine; car elle se dissimule, pour l'instant, derrière le dos du maître du logis.

Le ménage est modeste. Le mobilier est simple, à peine pourvu du strict nécessaire : les tables et les bancs de bois épais sont solides, mais sans « recherche; » une seule chaise, dont le dossier et le siège rembourrés attestent un long usage : elle est destinée, nous le voyons bien, au maître de céans. Sur le dessus du four, quelques-uns de ces habituels paniers de paille tressée et renforcée de jonc : ils servent, au lieu des *platines* employées de nos jours, à mettre le pain préparé pour la cuisson sur la brique du four. A l'avant-plan, à droite, un de ces vénérables coffres de chêne, fermé par une énorme serrure, dans lequel les membres de la famille enfermaient et gardaient en sûreté tout ce qu'ils avaient de plus précieux. A ces quelques détails, nous jugeons du soin minutieux que le peintre F. De Braekeleer a pris d'introduire, dans son tableau, ce que l'on appelle « la couleur locale. »

Cuisine et fournil ne font qu'une seule salle, comme nous l'avons observé. Cette unique chambre sert en outre d'*école*, et c'est à l'école que nous devons surtout nous intéresser, car ce sont les écoliers et leur maître que l'auteur du tableau a voulu spécialement nous faire voir.

Que remarquons-nous dans l'habillement de nos personnages? Les garçons sont en veston, culottes, tablier ou *sarrau* de toile. Les petites filles sont vêtues de jupes bouffantes et de corsages à lacets; deux d'entre elles ont des bonnets qui enserrent étroitement la tête; une autre porte la coiffure *flamande*, aux bords relevés, dont l'usage local a résisté, comme nous le savons, jusqu'aujourd'hui. Le maître, en culottes et veston, est pourvu de ce bonnet en pain de sucre et sans visière dont nos arrière-grands-pères se couvraient encore la tête [1].

Figurons-nous maintenant, par la pensée, la manière habituelle dont l'instruction se donnait aux jeunes villageois, « au bon vieux temps. » Les pouvoirs publics, aussi bien que les particuliers, témoignaient la plus grande indifférence à l'égard de l'éducation de la jeunesse. Quand on prenait la peine de l'organiser, c'était sur l'initiative du curé de l'endroit, le plus souvent, rarement des maïeurs et échevins. L'école se tenait en hiver, dans un seul et unique local, pour les garçons et les filles en même temps. Habituellement c'était le clerc-chantre qui était investi de la charge de *magister* et cela pendant cinq ou six mois, d'octobre à Pâques.

Nous sommes chez le clerc-chantre. Il a réuni chez lui, comme l'usage le voulait, les enfants du village. Dans son fournil, il a disposé quelques bancs de bois et des tables en guise de pupitres. Au mur, il y a quelques armoires minuscules destinées à mettre en place les objets *classiques*. Une estrade de planches quelconques a été aménagée auprès de la fenêtre; là est installée la chaise du maître et auprès, un banc pour les plus petits. Pour les plus grands, il a préparé quelques livres, des cahiers et des ardoises; il a taillé des plumes d'oie et confectionné une provision d'encre. Il a en réserve deux ou trois bottes de brindilles bien cinglantes : ce sont les *verges* destinées à punir les bambins indociles. Les

[1] C'est vers la fin du XVIII[e] siècle et sous l'influence anglaise que la mode de porter des culottes et de grands bas commença à décliner. Nos bourgeois abandonnèrent à la même époque le chapeau *à cornes* et aussi l'*habit à pans coupés*, pour remplacer ce dernier par la *redingote*, considérée comme « plus majestueuse. » Cf. H. HYMANS, *Costumes (Patria Belgica*, 3[e] vol., p. 783).

clous fixés au mur sont demeurés là, depuis l'hiver passé; ils serviront à accrocher chapeaux et casquettes. Une statue de la Vierge et de l'Enfant Jésus orne la salle : nous la voyons, posée sur son socle et par-dessous nous lisons, à la première ligne et en lettres capitales, l'inscription : *Ave Maria*. Aux jours les plus courts de l'hiver, on descendra, le long de sa poulie, la grosse lanterne; la flamme de la mèche baignée dans l'huile grasse répandra dans le local une lumière suffisante. Les plus petits passeront les mois de l'hiver à apprendre l'alphabet; les autres traceront des *bâtons*, dessineront des lignes droites ou commenceront à épeler, puis à lire les lettres *gothiques*. Les plus assidus, parmi les plus grands, mais ceux-là seulement, pourront copier quelques pages de texte, à la plume d'oie, apprendre un peu de calcul et aborder l'étude du catéchisme. Peut-être le maître condescendra-t-il un jour à leur montrer de près la sphère terrestre, garnie de cercles de cuivre [1], ne fût-ce que pour juger de l'ahurissement qu'elle leur causera, — ahurissement dont il n'est pas encore revenu lui-même! Telle est cette école du *temps jadis*, où le *magister*, presque aussi ignorant que ses élèves, pratiquait l'enseignement individuel, passant d'un écolier à l'autre ou d'un groupe au suivant, du matin au soir; à moins qu'il ne chargeât l'un des plus grands et « des plus forts » de ses bambins de diriger le travail de quelques-uns des plus petits, quand il était trop occupé lui-même. Ce dernier procédé s'appelait l'enseignement *mutuel*. Ces deux systèmes imparfaits d'instruction ont-ils été abandonnés depuis longtemps? Non pas, ils constituaient encore presque partout, au début du siècle dernier, les seuls modes en usage quand, peu à peu, on les a abandonnés pour la méthode *simultanée*, qui donne l'instruction en même temps à tous les élèves d'un même cours [2].

Quel est le moment que le peintre F. De Braekeleer a choisi pour nous faire entrer à l'*École du village?*

La récréation vient de finir; filles et garçons, en sabots, ont déposé en rentrant leur attirail de jeux : cordes à danser, balles,

---

[1] Nous la voyons, placée bien à l'écart et hors de la portée des écoliers, ... au-dessus du four à cuire le pain.

[2] Sur l'état de complet abandon dans lequel l'enseignement primaire restait encore, notamment « dans les provinces flamandes, » à l'époque du *premier Empire*, voir le témoignage de *Van Nerum*, ancien directeur des écoles communales de Gand (cité dans L. Lebon, *Hist. de l'enseig. populaire*. Brux. 1871, pp. 372-373).

toupies et fouets, cerfs-volants (grands ou petits) et boulets de fil, cerceaux et bâtons. Tout cela gît pêle-mêle, au hasard, soit auprès du grand coffre de chêne, soit à l'entrée de la classe, soit au pied de l'estrade. Sans même ramasser les papiers jetés par terre, çà et là sur les dalles, on a rajusté les tabliers et on a repris la place abandonnée tantôt, au moment de l'interruption accoutumée de l'étude. Chacun a retrouvé son panier garni de provisions de bouche, déposé auprès de son banc et, sous l'œil du vieux maître, on s'est remis à la besogne, par groupes de quatre, de cinq ou de deux, selon les dimensions des tables de travail.

En combien de groupes les écoliers sont-ils ainsi distribués? En cinq groupes. Vous pouvez vous-même les détailler un à un et vous aurez, de la sorte, fait l'inspection complète de la classe.

Consciencieusement, notre vénérable *magister* vient de reprendre la tâche qui lui incombe : il s'est approché d'une des tables, s'est penché sur un cahier ouvert pour examiner un travail commencé.... Soudain, il s'est précipité en avant : un garnement, du côté de l'estrade, a fait quelque mauvaise niche à son voisin. Il va la payer, son audace! le gredin! Brandissant sa férule, le maître lui saisit l'oreille; il va frapper. Le bambin crie; il cherche à fuir; son banc se renverse.... Bientôt, ce coin de la classe se transforme en un champ de bataille : une petite fille est tombée, un banc sur elle; une autre est renversée plus loin; un voisin fait à son tour la culbute; le maître tire l'oreille furieusement; sur le sol tombent et gisent pêle-mêle, sens dessus dessous, ardoises, livres, papiers.

Examinons les mines de ces bambins : les uns sont comme interdits ou épouvantés, les yeux démesurément agrandis, la bouche ouverte. D'autres regardent curieusement, plus ou moins émus; quelques-uns, absorbés par leur travail, ne semblent même pas se douter de l'incident survenu, ou dédaignent peut-être « la leçon » qui devrait servir à tous. Le gamin qui est là, à genoux, coiffé d'un bonnet d'âne, en profite pour se rendre intéressant : se frottant les yeux, il voudrait trouver des larmes qui ne viennent pas; un voisin se tourne vers lui, le montre au doigt, se rit peu charitablement du « brevet de paresse » dont l'autre porte la marque. Un autre, — celui qui est vêtu d'un sarrau, — hurle en se donnant un air lamentable et en portant la main au poignet. A-t-il été meurtri dans la bataille ou corrigé d'importance? Nous ne savons; nous ne voyons qu'une affreuse grimace de gavroche ou de grand « nigaud. » C'est peut-être cette dernière épithète que lui décoche, en se retournant, sa voisine de l'autre banc. L'épouse du *magister* qui, dans le fond de la salle, vaquait

aux soins du ménage, observe « la scène » à son tour. Pour autant que nous puissions distinguer l'expression de ses traits, — car elle est dans l'ombre — ils témoignent d'une surprise inquiète et très affligée. Par compassion pour son mari, elle voudrait intervenir; mais elle ignore peut-être l'incident qui vient de se passer, car une gamine, — celle qui relève en ce moment la tête, semble vouloir mettre la dame du logis au courant de « l'affaire. » Le vieux maître va se faire « du mal » ..., encore à cause de ces garnements!... Il a l'air féroce, en effet, le *magister*. Quoique courbé par l'âge, il a la main ferme et le poignet solide. Mais il est plus drôle que terrible, avec ses manches retroussées qui laissent voir la chemise collée, plutôt que boutonnée au poignet; avec ses yeux furibonds; avec ce regard qui se porte en avant, dans le vague, sans s'arrêter sur personne. En nous présentant le vieillard non pas de *face,* mais de côté *(de profil),* le peintre accentue davantage l'effet plaisant de ce menton qui avance en « galoche, » de ces joues creuses, évidées, dont les replis voudraient se faire terrifiants.

F. De Braekeleer n'a pas voulu, en effet, nous apitoyer sur le sort de ce maître ou de ses écoliers. Il a voulu plutôt nous faire rire, nous amuser. En exagérant, dans tous les détails, la drôlerie de la scène, il a composé une série de caricatures plutôt qu'un tableau. Ses personnages sont des *grotesques* qui semblent « jouer la comédie, » comme au théâtre.

Nous n'en conserverons que plus vivement, peut-être, l'impression affligeante et pénible que devait laisser cette école du « bon vieux temps, » tenue, dans le désordre, par un vieux maître ignorant, sans méthode et avec des écoliers indociles. Et nous éprouverons une satisfaction légitime à penser que, depuis ce temps-là, nous avons réalisé bien des progrès.

V.

Napoléon aux Enfers.

Il ne manque pas de noms illustres dans l'histoire de la peinture belge, pas plus que dans celle des autres arts. Nous ne l'ignorons pas. Nous avons tous entendu parler, par exemple, des frères Van Eyck (Hubert et Jean), de Memlinc, de l'école de Bruges (xve siècle); ou de Rubens, Van Dyck, Teniers et de l'*école d'Anvers* (xviie siècle). Ces *princes de l'art* ont marqué leur époque d'une empreinte profonde, tracé des voies nouvelles, un sillon nouveau à des générations d'artistes. Au cours du siècle dernier, signalé par une floraison artistique de plus en plus abondante, un certain nombre de nos peintres ont également fait *école :* tels Navez [1], Gallait [2] et Wappers [3], dans la *peinture d'histoire;* Madou dans le *genre.* Charles de Groux est resté le plus émouvant de nos peintres *réalistes;* Boulenger [4] et Coosemans [5] ont été des initiateurs dans le *paysage,* aujourd'hui en si grande faveur. Parmi les artistes que distingue une puissante originalité, une place à part revient sans conteste au peintre Antoine Wiertz (né à Dinant en 1806, décédé à Bruxelles, en 1865).

Un maître de l'art contemporain, le sculpteur danois Thorwaldsen, à qui Wiertz avait eu l'occasion de faire voir, à Rome [6], son premier

---

[1] Né à Charleroi en 1787; mort à Bruxelles, en 1869.

[2] Né à Tournai en 1810; décédé à Bruxelles en 1887.

[3] Le Baron Gust. Wappers, né à Anvers en 1803, mourut à Paris en 1874.

[4] Hippolyte Boulenger, né à Tournai en 1837; mort à Bruxelles, en 1874.

[5] Jos.-Théod. Coosemans, né à Bruxelles en 1828, y mourut en 1904. Boulenger et Coosemans furent les créateurs de l'école des *paysagistes,* désignée sous le nom d'*École de Tervueren.*

[6] Wiertz avait obtenu, en 1832, le *prix de Rome* qui est décerné encore

tableau, une toile de dimensions colossales, disait de lui : « Ce jeune homme est un géant [1]. » Peu après, le bourgmestre de la ville de Liége permettait à Antoine Wiertz d'occuper une église abandonnée, où il développa « une toile gigantesque qu'il couvrit d'une composition géante : *la révolte des enfers contre le Ciel* [2]. » En 1848, Wiertz expose le *triomphe du Christ* et, deux ans plus tard, le gouvernement belge lui concédait — honneur qui n'a jamais été réservé à un autre artiste que lui — un bâtiment assez vaste pour y tendre ses toiles colossales. Depuis la mort de Wiertz, cet atelier est devenu le *musée Wiertz*, où sont encore réunies la plupart des œuvres du peintre, restées la propriété de l'État.

Antoine Wiertz fut toujours hanté des plus hautes ambitions. Il se croyait appelé à égaler les « dieux » de la peinture. De Rome, où il séjournait en 1834 et 1835, il avait osé écrire à un parent : « Je veux me mesurer avec les Rubens et les Michel-Ange. » Il aspirait à renouveler l'art de peindre jusque dans le procédé du *coloris :* il imagina, pour plusieurs de ses toiles géantes notamment, la couleur *mate* (sans éclat) qui fait ressembler ses tableaux à des imitations étranges, quoique habiles, des tapisseries des Gobelins [3]. Mais ce qu'il voulait par-dessus tout, c'était ennoblir l'art, le régénérer en le mettant au service de l'*idée*. De l'art devaient jaillir, traduits en formules nouvelles et frappantes, les problèmes troublants qui agitent « l'âme moderne [4]. » Pour Wiertz, il n'y a aucun péril à mettre l'art au service des causes les plus nobles, des buts les plus humanitaires et les plus généreux. Le peintre peut s'élever jusqu'à l'apostolat; la toile peut être un *livre* grand ouvert et même un livre de combat, où l'idée, la *thèse* se déroulent amplifiées par la couleur et le pinceau. Mais ce qui fait de Wiertz une nature d'exception, en quelque sorte, au milieu de ses contemporains, c'est son imagination « sans frein [5], » souffrante et presque

---

aujourd'hui chaque année, à la suite d'un concours officiel entre les jeunes artistes.

[1] Cf. Camille Lemonnier, *Hist. des beaux-arts en Belgique* (déjà cité), p. 68.

[2] R. Muther (trad. J. De Mot, *ouv. cité*, pp. 36 et 37).

[3] R. Muther, page 43 et Lemonnier, *ouv. cité*, p. 97.

[4] « Wiertz, par là, est bien de son temps. Il prêche, il plaide, il souffre. Le contre-coup des grandes questions remuées par les philosophies du XIXe siècle retentit dans ses toiles : il fait de son pinceau une arme avec laquelle il combat pour les déshérités .... » (C. Lemonnier, *ouv. cité*, p. 94).

[5] Cette imagination exaltée « l'emportait très haut souvent, au delà du réel toujours (C. Lemonnier, *ouv. cité*, page 98).

maladive; ses gaietés mêmes sont le plus souvent fantastiques ou extravagantes, funèbres ou macabres. Antoine Wiertz était comme obsédé par le rêve d'une humanité meilleure, éprise de justice et fraternité vraies. Ce rêve, il l'exprime dans une forme hardie, ou violente, ou étrange, mais avec un incontestable talent.

Dans son œuvre, il revient plus d'une fois à la généreuse idée de la paix « universelle : » pour traduire cette idée de manière sensible, tantôt il a recours au *symbole,* c'est-à-dire à quelque image fictive qui puisse en donner une vision frappante, tantôt il étale dans son iniquité et dans toute son horreur le fléau même de la guerre. C'est ainsi que, dans son tableau : *Les choses du présent devant les choses de l'avenir,* il nous fait voir un homme des âges futurs, exhibant à ses enfants étonnés nos engins destructeurs (armes, canons, etc.), devenus « incompréhensibles » pour eux tous, qui vivent dans la fraternité et la paix [1]. *Le Triomphe de la lumière,* un groupe de marbre qui est une des dernières œuvres de Wiertz [2], nous montre le génie de la *Civilisation* terrassant l'*Erreur* et, d'un geste ample, élevant le flambeau qui conduit l'humanité pacifiée au bonheur. Dans *Chair à canon,* des petits enfants, beaux de santé et de force, s'ébattent gaiement devant un canon qui gît dans un champ, émaillé de fleurs. « Dans vingt ans, quand ils seront des hommes, ce canon les couchera dans les blés et leur sang engraissera la terre [3]. » Une autre fois, Wiertz nous décrit quelque horrible scène : des soldats qui fusillent des femmes et des enfants. Dans le *Dernier canon,* des blessés agonisent, à la fin d'une *bataille,* sous les yeux de leurs épouses, folles de douleur. Entouré de figures symboliques, le génie de la civilisation survient, qui brise de son bras puissant le dernier canon; on voit flamber un poteau portant l'inscription : *Frontière* et les hommes des temps nouveaux célébrer fraternellement l'œuvre de la paix perpétuelle.

La toile dont nous avons la reproduction devant nous contient, elle aussi, une allégorie impressionnante, tragique. Par une fiction facile à saisir, elle exprime l'injustice et la cruauté de la guerre qui atteint surtout les innocents et les faibles.

Nous venons de voir qu'Antoine Wiertz a personnifié ailleurs la guerre par le plus terrible engin destructeur, le canon. Quelle

---

1 Cf. R. Muther (trad. J. De Mot), p. 38.

2 Wiertz était à la fois peintre et sculpteur.

3 Charles Richet. *Les guerres et la paix (Collection des livres d'or de la science.* Paris, C. Reinwald), 1899, page 147.

sera ici l'image, l'incarnation de la guerre? Elle est personnifiée par Napoléon Ier, le plus grand « tueur d'hommes » des temps modernes.

Comment résumerions-nous le sujet de ce tableau? Des milliers de veuves et d'orphelins viennent maudire Napoléon Ier jusque dans les enfers. Mérite-t-il ces malédictions, celui qui fut si longtemps « l'idole » de la nation française, ce potentat qui, à l'apogée de la gloire militaire, dicta ses lois à toute l'Europe, celui que l'histoire nous représente souvent comme un des hommes les plus extraordinaires qui aient jamais existé? Qu'on en juge en étudiant ce qu'on a très bien appelé « l'envers » de la guerre, en dressant le bilan terrible des guerres napoléoniennes : de 1799 à 1815, elles ont coûté trois millions d'hommes à la France et cinq millions au reste de l'Europe. Toutes les autres guerres du XIXe siècle ont causé au total la perte de sept millions d'hommes dans le monde entier. « Quinze millions d'hommes en un siècle! soit à peu près trois cents morts par jour [1]. »

Le peintre Wiertz nous montre-t-il Napoléon au faîte de la puissance? Non pas. Napoléon est « dans les enfers, » après l'effroyable effondrement de sa gloire, après l'exil à Sainte-Hélène, cette île déserte de l'Atlantique, à deux mille lieues de l'Europe.

Comment reconnaissons-nous ici Napoléon? Des centaines de gravures et de dessins ont popularisé les traits de l'*empereur des Français*. Ces images, dont l'habit à longs pans (la capote grise [2]) et le chapeau à *deux cornes* sont inséparables dans nos souvenirs, nous ont surtout montré le guerrier sur les champs de bataille ou dictant ses volontés, après le combat, à un ennemi vaincu. Bien que Napoléon Ier fût de petite taille, la *gravure* l'a souvent grandi à dessein, pour produire plus d'effet. Le Napoléon d'*Une scène de l'enfer* est aussi plus grand que nature : il fallait, n'est-ce pas, figurer l'écroulement d'une exceptionnelle *grandeur*, mais en donnant l'impression de cette ancienne *majesté*, aujourd'hui anéantie.

Dans quelle attitude Napoléon est-il placé devant nous, au premier plan et dans le milieu du tableau? *Napoléon* devait être *solennel :* il est debout, les bras ramenés sur la poitrine, la tête inclinée en avant et la ligne des épaules en arrière. Il roule des pensées

---

[1] Cf. Charles Richet, *ouv. cit.*, p. 35.

[2] Vous connaissez peut-être le morceau littéraire intitulé *Le passage à cheval* (de Napoléon) *au moment de la bataille de Waterloo (Extrait* de *Waterloo*, d'Erckmann-Chatrian, p. 300 : .... « un tourbillon d'officiers généraux passe devant notre ligne ..., son dos rond et sa capote grise au milieu de nos uniformes galonnés .... » (Cf. A. Albalat. *La formation du style par l'assimilation des auteurs*. Paris, Colin, page 175).

graves et pleines d'amertume. Nous le voyons de *profil* : ses traits n'en sont que plus fortement accusés. Le menton est plissé, la lèvre inférieure ramenée sous la lèvre supérieure qui fait saillie. L'os de la joue est proéminent. Ces traits sont ceux d'un homme qui a déjà bien souffert, peut-être, mais pour qui le plus terrible des châtiments vient seulement de commencer. Voyez l'expression de ce regard fixe : nous n'apercevons que l'enveloppe extérieure de l'œil (*le blanc,* disons-nous), agrandie lorsque le regard se porte vers le haut, sans mouvement simultané de la tête. C'est le cas ici. Ce regard est sinistre et tragique, comme toute la scène que nous avons devant nous.

Des flammes surgissent d'en bas, les flammes de l'enfer! Elles enveloppent Napoléon; plusieurs semblent s'évanouir en s'élevant; la plupart s'élargissent, deviennent plus intenses et forment, autour de ce *Napoléon de la mort,* comme un manteau de feu, un manteau rougi du sang qui a coulé à flots, sur les champs de carnage de la guerre. Au-dessus de Napoléon, sur le chapeau *bicorne,* ces flammes qui symbolisent l'enfer dans ce qu'il a de plus terrifiant, deviennent encore plus lumineuses; leurs gerbes blanches, épaissies, éclairent vivement la scène. Une scène d'horreur dans une bousculade tragique!

Deux groupes, séparés par des torrents de feu, viennent hurler leur malheur, autour de celui en qui tant de gens ont vu, si longtemps, un homme illustre entre tous.

Le premier groupe, à droite, est celui des mères et des veuves; le second, à gauche, est celui des orphelins. Ces personnages se détachent-ils les uns des autres pour crier successivement leurs malédictions? Non pas, leur pêle-mêle accroît encore le mouvement de fureur vengeresse dont le peintre Wiertz a voulu imprégner cette scène. Il n'y avait pas intérêt à voir dans le détail les personnages de ce tableau; la force de l'expression réside dans les physionomies et les attitudes.

Le premier personnage, faisant face à Napoléon en avant de la toile, est une mère à qui la guerre a ravi son fils : elle tient à bras tendus des restes horribles qu'elle a trouvés auprès du cadavre mutilé. Presque sur le même plan et sous les bras de cette mère en deuil qui hurle sa douleur effroyable, nous voyons d'autres débris humains que tiennent, enveloppés dans un drap sombre, des mains crispées de fureur. La rigidité de la mort rend plus atroces encore cet avant-bras sanglant, cette jambe sectionnée comme à coups de hache, cette tête à laquelle il manque un œil, autant de restes hideux de quelque atroce champ de carnage. Voyez cette figure qui

grimace dans un rictus affreux : c'est celle d'une femme du peuple que la mort de son époux a changée en furie vengeresse; dans un geste violent, elle cherche à écarter la mère qui s'est précipitée là, avant elle; elle voudrait, la première, porter son suaire sanglant jusque là, tout auprès du « tueur d'hommes. » Est-ce une jeune épousée, une sœur ou une fiancée que nous voyons derrière elle? Nous ne saurions le dire. Mais la régularité et la noblesse des traits, la distinction de cette tête encadrée d'une abondante chevelure en bandeaux, forment un frappant contraste avec la figure que le peintre vient de nous montrer. Le sentiment de compassion que cette « troisième » victime de la guerre nous inspire s'accroît encore à la vue d'une autre infortunée; les mains aux tempes, les yeux inondés de larmes, une désespérée semble crier vers le ciel l'immensité de sa douleur. Les fleurs d'oranger qui encerclent les cheveux de cette femme éplorée sont l'expression évidente d'un bonheur à jamais perdu. Puis c'est un front qui n'arrive pas assez haut; un poing furieusement crispé; une coupe qui déborde de sang encore frais; plus loin, un cadavre maintenu sur des épaules par un puissant effort : jusqu'à la *garde*, avec rage, une épée en a transpercé la poitrine; le cadavre n'est pas encore rigide, car la tête s'affaisse et les bras s'écroulent en arrière; d'un regard farouche, bien fait pour semer l'épouvante, une femme s'apprête à percer les rangs serrés et furieux qui sont là, devant elle, pour porter jusqu'au bout son fardeau funèbre.

Derrière ce groupe, il y a encore des centaines, des milliers de mères, de veuves, de fiancées, de sœurs qui voudraient s'élancer, dans un pêle-mêle confus, pour demander compte au « tueur d'hommes » de ses innombrables victimes. Quelques traits, à dessein indécis, nous en donnent la vision. Ils sont rendus plus sombres, plus tragiques, par les plis flottants d'un voile noir qui attire le regard : c'est le voile de crêpe porté par la nouvelle épousée, qui semble couvrir ce deuil immense, infini!

Comment pourrions-nous dénommer le groupe des infortunés qui se pressent à gauche du tableau? C'est le groupe des orphelins. Et pourquoi une mère est-elle là, en avant, avec eux? Elle porte un petit enfant qui ne marche pas seul encore. Ce bébé est au premier plan : il est, de tous les orphelins, le plus à plaindre et cependant il n'a pas la moindre conscience du malheur qui s'est abattu sur lui. Il tourne le dos à cette scène infernale; il ne la voit pas; il ouvre les bras en avant, et, de ses mains potelées, il s'apprête à caresser les joues ... d'un cadavre; il reconnaît son père, mais ne sait pas que ce visage aimé ne pourra jamais plus

lui sourire; la malheureuse mère ne tient plus, sur les genoux, qu'un corps raidi par la mort implacable.

Nous avons vu déjà exprimer la même idée de l'insouciance des tout petits enfants en face des plus terribles malheurs. Dans quels tableaux? Dans *la Fatale nouvelle* et dans *l'Ivrogne*. Cette idée revient donc fréquemment sous le pinceau de nos peintres. (Vous pourriez très utilement faire la comparaison entre les formes d'expression que les peintres H. Bource, Eug. Laermans et Ant. Wiertz ont données à l'innocente inconscience de l'enfant.)

Le désespoir le plus navrant se lit sur les traits de cette pauvre mère qui réclame, à cris éperdus, une inutile vengeance. Épuisée, abîmée par une atroce douleur, cette infortunée montre du doigt le *Napoléon de la mort* et il nous semble l'entendre crier : « Tourne donc les yeux; vois ces orphelins; regarde ce que tu as fait de leur père .... »

Derrière le bras de la mère, deux petits poings fermés, crispés de rage eux aussi. C'est le bras gauche, — pour être plus près, — que ces petits hommes tendent vers Napoléon. De même que tantôt, la scène nous offre l'expression de la plus grande douleur et d'une fureur exaltée. Visages et bras suffisent à en montrer toute l'intensité. La douleur et la fureur les plus extériorisées sont celles du dernier de ces deux petits orphelins (de l'aîné, devrions-nous dire plutôt) : il a la main droite à la tempe, la bouche largement ouverte, les yeux baignés de larmes. Mieux encore que le geste, la physionomie de cet enfant nous rappelle, trait pour trait, l'expression d'un de ces visages que nous avons vus dans le groupe des mères et des veuves. Lequel? Celui de la nouvelle épousée, comme nous l'avons appelée. (Détaillez vous-même ces deux *expressions*, et vous en jugerez.)

La douleur des orphelins est exaspérée, portée à son paroxysme par la vue des cadavres amoncelés là, par derrière, sur un champ de carnage. Ces cadavres sont étalés suivant une ligne indécise, mais que nous soupçonnons immense. Nous voyons les premiers plus grands, parce qu'ils sont plus près de nous; les autres bien plus nombreux apparaissent avec assez de netteté, malgré la distance qui nous en sépare : ils sont éclairés à la lueur très vive des flammes infernales qui, au-dessus d'eux, se prolongent aussi loin que peut porter la vue.

Nous venons de le voir : le peintre Wiertz a épuisé toutes les formes, toute la gamme de l'horreur pour nous crier l'iniquité de la guerre, cette impitoyable faucheuse d'hommes. Il lui a donné un cadre tragique, jailli de son imagination. Les créations de cette

nature, comme les fictions des poètes, des romanciers, ne sont pas en accord parfait, nous le savons, avec la réalité des choses. Nous ne devrions pas raisonner beaucoup pour nous en convaincre ici : le fond de la *toile* nous montre des cadavres alignés ou amoncelés; ces corps sont nus, comme celui dont une épée a percé la poitrine d'outre en outre; nous ne les verrions pas ainsi sur un champ de bataille. Et quel fut le dernier combat livré par Napoléon? Nous le savons tous : c'est celui de Waterloo (18 juin 1815), cette bataille à jamais inoubliable où *cinquante mille* hommes périrent (30,000 Français et 20,000 alliés). Quelques jours plus tard, Napoléon abdiquait et bientôt devait commencer son exil à l'île de Sainte-Hélène; il mourut six ans plus tard, en 1821, sur ce « rocher » perdu au milieu de l'océan. Et c'est au lendemain de sa dernière bataille qu'Antoine Wiertz nous montre *Napoléon aux enfers!*

Cet idéal de paix et de concorde universelles dont Wiertz se fait le champion ardent, presque « l'apôtre, » doit-il rester une chimère? Certains, de nos jours encore, répondent : « hélas! oui. » Beaucoup d'autres, penseurs, hommes de lettres, philanthropes généreux, luttent courageusement et sans trêve en faveur de la paix universelle et perpétuelle. Ils s'intitulent les *pacifistes*. En dépit de leurs efforts pour propager l'institution de l'*arbitrage*, qui préviendrait bien des conflits sanglants entre les nations, des guerres terribles ont encore marqué la fin du siècle dernier et déjà, hélas! les débuts du siècle actuel. L'idée de la solidarité entre les hommes et du concours de tous, en vue d'accroître le bien-être général, pénètre de plus en plus cependant l'esprit de notre époque. Beaucoup de nations ne préparent plus la guerre que pour conserver la paix et regardent la guerre « de conquête » comme le plus injustifiable de tous les crimes. Nous ne devons pas pour cela laisser se perdre ou s'affaiblir les *vertus patriotiques* qui demeurent, à l'heure du danger, la meilleure sauvegarde de la sécurité et de la liberté. Notre souverain Léopold II l'a dit, en plus d'une occasion solennelle [1] : Les nations viriles et fortes sont les seules indestructibles. Nos aïeux l'ont bravement démontré à maintes reprises, dans le cours de notre histoire; nos *pères* l'ont encore prouvé en 1830.

---

[1] C'est ainsi que, lors de l'inauguration du *monument Breidel et De Coninc*, destiné à commémorer le souvenir de la *bataille des Éperons d'or* ou de *Courtrai* (juillet 1302), Léopold II prononça à Bruges, le 15 août 1887, ces mâles paroles : « .... Nobles, bourgeois, travailleurs se confondaient dans les mêmes rangs, ... versant leur sang dans un élan sublime et leurs prêtres étaient à côté d'eux, pour soutenir les vivants et bénir les morts. »

VI.

ÉPISODE DES JOURNÉES DE SEPTEMBRE.

Ce tableau ne manquera pas d'attirer votre attention dès votre première visite au *Musée moderne* de Bruxelles. L'*Épisode des quatre Journées* [23-26 septembre 1830], comme on l'appela d'abord, couvre à lui seul toute l'étendue d'un panneau (dans une des plus grandes *salles* du Musée). Cette vaste composition valut à son auteur des honneurs qui tenaient du « triomphe; » on la promena « solennellement par les grandes villes; » elle fit « son tour d'Europe [1]. » Après soixante-dix ans, cette toile nous impressionne encore vivement et le peintre G. Wappers demeure pour nous *le peintre de la Révolution*.

L'*Episode des quatre Journées* appartient à une période de l'art national qu'on a appelée « l'ère héroïque, » période qui s'ouvre au lendemain de la *Révolution* de 1830, pour finir en 1848. C'est l'époque où presque toute la vogue se concentra sur la *peinture d'histoire*. La nation belge venait, dans un effort suprême, de conquérir sa liberté; elle voulait un art *national*, affranchi de la tutelle étrangère qui l'avait longtemps tenu sous le joug [2]. C'est en puisant ses sujets dans le passé *national* que l'art nouveau comptait se renouveler; Wappers donna soudain l'élan; il excita l'enthousiasme. L'exaltation patriotique voyait la réalité comme agrandie,

---

[1] Cf. Camille LEMONNIER. *Histoire des beaux-arts en Belgique*, p. 41. — Le baron G. Wappers (1803-1874) avait à peine trente ans quand il *exposa*, pour la première fois en 1834, son *Épisode*.

[2] C'est dans l'art *français* et surtout sous l'influence du peintre David (1748-1825), le « peintre de Napoléon, » exilé à Bruxelles après 1815, que nos artistes avaient, jusqu'en 1830, puisé la plupart de leurs modèles.

amplifiée. Les artistes peignent des toiles géantes. Telles furent, parmi les plus célèbres : la *Bataille de Worringen* [1] et la *Bataille des Éperons d'or* ou *de Courtrai* (1302), de N. De Keyser (1813-1887); l'*Abdication de Charles-Quint*, de Gallait (1810-1887) et le *Compromis des Nobles* [2], d'Ed. de Biefve (1808-1882).

Mais aucun *tableau d'histoire* ne remua plus profondément la génération de 1830 que l'*Épisode des quatre Journées* : tout le monde courut le voir au *Musée* d'Anvers, où le peintre Wappers [3] l'avait exposé en premier lieu. Wappers n'avait pas seulement fait revivre avec fougue et enthousiasme les quatre glorieuses *Journées;* il avait donné tant de vérité et de minutieuse exactitude à la *composition* de son tableau que, dans plusieurs des personnages qui y étaient figurés, on croyait reconnaître les portraits mêmes des héros les plus populaires de *Septembre*.

Évoquons à notre tour ces *Journées*, glorieuses entre toutes, dont le peintre Wappers renouvelait, en 1834, le souvenir encore tout vibrant. Nous connaissons les mâles paroles de la *Brabançonne* de Jenneval : « Après des siècles d'esclavage .... » La nation belge venait de se ressaisir. Le roi Guillaume Ier croyait à une simple « émeute; » c'est la Révolution qui vient d'éclater, soudaine, irrésistible. Parti on ne sait d'où, le cri « *Séparons-nous!* » a retenti d'un bout à l'autre du pays. La noblesse, le clergé, les bourgeois et le peuple, tous les Belges enfin, se sont dressés dans un élan unanime : « Liberté en tout et pour tous ou ... plutôt la mort! » « Vaincre ou mourir pour Bruxelles, » avaient fièrement écrit sur leur bannière les *volontaires* liégeois, compagnons de Charles Rogier. Le 20 septembre, le prince Frédéric [4] a lancé de Vilvorde une proclamation menaçante; les Bruxellois y répondent en dressant des barricades; à l'appel du bourdon de Sainte-Gudule, les citoyens courent aux armes; on charge les fusils, on brandit les piques. Le 23 septembre, les *Hollandais* (ils sont dix mille soldats) avec vingt-quatre canons forcent la porte de Schaerbeek; ils pénètrent dans la ville; le sang coule ...; les ennemis parviennent

---

[1] Et non pas *Woeringen* (1288), par laquelle le duc de Brabant Jean Ier, vainqueur du comte de Luxembourg et des troupes de l'archevêque de Cologne, son allié, conquit le duché de Limbourg.

[2] Des *Pays-Bas espagnols,* sous Philippe II (en 1566).

[3] Wappers était, depuis 1832, professeur à l'*Académie des beaux-arts* d'Anvers, sa ville natale. Voir C. LEMONNIER, *ouv. cité,* p. 41.

[4] Second fils de Guillaume Ier.

à occuper le Parc; mais autour d'eux, les *patriotes* résolus forment un cercle de feu : c'est la première des *quatre Journées*.

L'*Épisode* de Wappers nous reporte à l'un des jours suivants.

Dans quel cadre se place la scène et comment le peintre Wappers l'a-t-il disposée?

Nous sommes au cœur de la cité insurgée, sur cette Grand'Place qui a vu se préparer ou se dérouler, dans les siècles passés, tant de grands événements. Le côté gauche du tableau est dans la pénombre; mais ce *clair-obscur* nous laisse encore deviner la forme des choses. Nous reconnaissons une des ailes de l'Hôtel de Ville, avec son rez-de-chaussée en saillie; à l'étage flotte le drapeau *brabançon* qui allait devenir l'emblème *national*. Au fond, les façades indécises de plusieurs des anciennes *maisons des corporations de métiers;* la moins élevée de ces façades (à gauche), forme l'angle de la rue actuelle de la *Tête d'or* [1]. A toutes les fenêtres, des têtes s'agitent, des bras sont tendus, dans des gestes énergiques. Les *patriotes* occupent l'Hôtel de Ville; ils en sont maîtres; ils feraient payer chèrement leur vie si les anciens *frères* Hollandais, devenus des ennemis maintenant, tentaient de le leur reprendre. En une tourmente impétueuse, les *citoyens* ont envahi la Grand'Place. Confondus dans une même fièvre patriotique, patriciens et bourgeois, hommes du peuple, vieillards, femmes et enfants se pressent autour d'une *barricade* [2] qui a été élevée là, face à l'Hôtel de Ville.

(Si vous en avez l'occasion, faites ce que nous avons fait nous-mêmes : placez-vous au milieu de la Grand'Place, vis-à-vis du grand porche de l'Hôtel de Ville; regardez de là autour de vous, de toutes parts et vous revivrez complètement le cadre dans lequel Wappers a *composé* son tableau).

Au premier plan à gauche, un jeune homme, armé d'un pic en guise de levier, arrache des pavés qui renforceront la *barricade*.

---

[1] Cette façade, qui a pour *enseigne : In den Vos* (au Renard) et est surmontée d'une statue de *Saint-Nicolas,* porte le millésime 1699, date de sa réédification (après le *bombardement de Bruxelles*, en 1695).

[2] Destinés à prolonger la résistance à l'ennemi, en cas de combat dans les rues, ces sortes de *retranchements* improvisés étaient faits à la hâte : un ou plusieurs *équipages* étaient renversés, roues en l'air; ou bien un lourd chariot était rempli de pavés arrachés sur place; des tonneaux, des meubles, des matériaux de toutes sortes étaient apportés et entassés, pêle-mêle sur le tout. Voir V. Mirguet. *Hist. des Belges et de leur civilisation.* Bruxelles, J. Lebègue, 1896, pp. 762 et suiv.

Mais déjà les *patriotes* en ont pris possession; ils sont prêts à la « défendre, » s'il le faut. Quel est celui d'entre eux qui, campé là-haut, paraît jouer le rôle principal? Celui qui, debout, tête nue, fait face à tout ce peuple qui arrive à gauche, pareil à quelque torrent déchaîné. Les cheveux et les vêtements en désordre, ce patriote s'est débarrassé de son long manteau qu'il a rejeté, replié, sur l'épaule droite; il porte au cou un épais foulard, négligemment noué; fusil et épée au côté, il est prêt à l'action comme les autres. Mais en ce moment, il parle à la foule; il lui communique un texte important, sans nul doute. C'est une proclamation aux *habitants de Bruxelles*. Quand vous irez voir l'original de l'*Épisode des Journées de septembre,* au Musée de Bruxelles, vous pourrez y lire au bas du *texte,* les noms de C. ROGIER et C. JOLLY et, quelques lignes plus haut, la date du *24 septembre.*

La tête penchée en avant, l'orateur aux traits énergiques indique, du doigt, les passages de cette *proclamation* qui méritent le plus l'attention de ses compagnons. Un geste à peu près identique est répété, à sa droite, par un autre patriote qui, dans la main gauche, tient un pistolet *chargé,* canon en l'air et que quelqu'un vient d'interpeller dans la foule, au pied de cette tribune improvisée. Ces deux patriotes sont-ils des membres de la *Commission de sûreté publique* qui venait de s'organiser à l'Hôtel de Ville, dans la journée du 24 septembre [1] et qui allait devenir, quelques jours plus tard, le *Gouvernement provisoire?* Était-il question, dans le texte de cette *proclamation,* de la demande de suspension d'armes que le prince Frédéric adressa aux Belges le 25 septembre, et qu'ils rejetèrent avec dédain [2]? Il se pourrait, car des signes de dénégation formelle accueillent la communication faite à la foule. Un des hommes qui se sont hissés sur la barricade, celui qui est coiffé d'un bonnet et a les vêtements en lambeaux fait, il est vrai, le geste de remettre l'épée au fourreau. Deux autres figures, au pied de l'estrade, paraissent attentives, sérieuses ou hésitantes. Derrière le drapeau déployé, plusieurs hommes et même une femme se pressent, curieux de voir et d'entendre. Mais voyez l'attitude déterminée de tous les autres. En avant de l'orateur, un patriote, les yeux brillants, les dents serrées, avance la main *retournée,* les doigts

---

[1] Cf. Louis HYMANS, *Histoire populaire du règne de Léopold Ier*. Bruxelles, 1866, pp. 31. 32.

[2] Voir Th. JUSTE, *Charles Rogier (les fondateurs de la monarchie belge).* Bruxelles, 1880, pp. 25 et 26.

écartés, comme un homme qui oppose un refus catégorique à une demande qu'on lui ferait. Un deuxième, un homme du peuple comme le premier, et déjà plus mûr, élève bien haut le bras droit et, du doigt, il trace un signe qui veut dire : « Notre devoir est de courir nous joindre à nos frères qui combattent là-bas. » Un troisième, rejetant en arrière son opulente chevelure, est plus démonstratif encore : il étend son bras énorme sous la manche relevée; il brandit son épée nue et crie : « Vengeance, vengeance! » Derrière ce robuste plébéien, un autre bras, élevé encore, exprimant le même geste; puis des têtes s'agitant, disant la même fièvre de lutte, la même ardeur vengeresse. Les yeux sont pleins de feu. Les piques étincellent, les épées flamboient, les fusils ne demandent plus qu'à faire parler la poudre. Un jeune tambour, les pieds nus, bat le ralliement des *patriotes* : ce gamin, à l'attitude mâle et fière, marchera l'un des premiers. En avant pour la patrie! Auprès de lui, deux hommes se portent déjà en avant, à la tête de la colonne : l'un, en habit de bourgeois, tire son épée d'un air farouche. Le second, fusil en avant, indique du doigt le chemin qu'on va suivre : c'est un *combattant-volontaire*. Il porte avec noblesse l'uniforme que venaient de populariser les volontaires liégeois à leur arrivée dans la capitale : la longue blouse bleue (le *sarrau)* et le casque de toile à large pli retombant de côté [1]; croisée sur les épaules et la poitrine, la bande de cuir blanchi (le *baudrier)* qui retient son épée. Il marche déjà à la bataille, d'un mouvement résolu. Pourtant, en ce moment, il a détourné la tête vers le groupe qui est à la droite du tableau et, peut-être, vient-il de crier à ceux qui sont arrivés là, non loin de lui : « Aux armes et en avant avec nous! » Son voisin, à sa droite, porte sur l'épaule une longue pique et, du doigt vers la terre, il montre des armes : « Que celui qui n'en a pas en prenne ici! » Un baudrier a été abandonné là, avec des armes diverses, pêle-mêle [2].

Quel est celui qui n'est pas encore armé? Cet homme tout jeune encore, dans lequel Wappers a voulu incarner la vigueur phy-

---

[1] Observons que cette coiffure n'est pas absolument identique au bonnet de fourrure « à flamme rouge » adopté par les *combattants* liégeois, avec les deux lettres L. G. *(Legia Civitas = Cité de Liége)*. Le tableau de l'*Épisode* nous montre un de ces bonnets (dans le milieu du groupe de gauche).

[2] Non loin de là, derrière le chien qui jappe, une caisse en bois au devant de laquelle se lisent les initiales G. W., qui sont celles du peintre Gustave Wappers.

sique et la puissance du travail manuel. C'est un *ouvrier du fer* [1] : la poitrine nue, son tablier de cuir serré autour des reins, il a quitté la forge tout ruisselant et il s'est précipité, comme les autres, dans le flot en tempête. Sa femme a voulu l'arrêter ; elle l'a supplié, lui a crié le danger, l'a imploré au nom de l'enfant qui lui est cher .... Il est arrivé ici. La fièvre patriotique se lit dans ses yeux. Sa compagne tente encore de le retenir ; elle étend la main pour le saisir à la ceinture et elle se jette à ses genoux ; il la repousse d'un geste brutal, sans songer au petit être aimé qu'elle tient serré contre sa poitrine. Il étend, vers la barricade, son bras droit aux muscles rebondis ; il fait le serment d'honneur de se joindre sur le champ à ses compagnons ; il sacrifiera sa vie, s'il le faut. C'est là l'un des *groupes* du premier plan. Il y en a d'autres encore qui se détachent de la cohue grouillante.

Le peintre Wappers fait-il bien d'éparpiller ainsi ses *groupes*, de les séparer les uns des autres? Nous les détaillons mieux de la sorte ; mais ce n'est pas cette raison qui a guidé l'auteur de l'*Épisode*. Le vrai motif est que, dans une foule agitée, les groupes se déplacent d'instant en instant ; ils ont une grande mobilité. On se perd vite dans les foules : on n'arrive à garder auprès de soi ses voisins qu'en les tenant par la main ou à l'épaule, par exemple, — comme le fait ce personnage du groupe qui est en marche, vers la droite du tableau. — Et l'on ne prend pas le temps de s'occuper de ceux que l'on a près de soi. Nous le voyons bien ici [2]. A la gauche du forgeron exalté, deux hommes se portent vers nous : l'un est coiffé d'un casque décoré aux couleurs brabançonnes ; l'autre, tête nue, a, comme beaucoup d'autres, les cheveux ramenés en désordre sur le front. Sur leurs épaules s'appuient les montants d'un brancard. Ils rapportent un blessé. Nous le voyons, ce patriote dont les plaies saignent encore : la tête est bandée, le pied est nu ; les linges enroulés à la tête et autour de la jambe sont tachés de sang. Dans un effort douloureux, le blessé se soulève ; il tient encore à la main son épée ; d'un geste qui peint le sacrifice, il ramène la main vers la poitrine ; il oublie sa souffrance ; les yeux sont comme fixés dans une sorte d'extase patrio-

---

[1] Cf. la description si colorée que Camille Lemonnier, *ouv. cité,* pages 42, 43, fait du tableau de l'*Épisode des quatre journées*.

[2] Exemples : une petite fille se tient, sans crainte aucune, non loin du cheval qui est près de se cabrer. Le *tambour* pose son pied nu sur la jupe de la noble dame agenouillée (à l'avant de la *toile).*

tique. Au centre du tableau, et encore à l'avant plan, le peintre nous décrit un émouvant « épisode » : un homme se meurt, entouré de ceux à qui il était le plus cher : sa sœur ou son épouse peut-être, sa mère, son vieux père. C'est quelque citoyen tout jeune encore, un patricien sans nul doute : les mains fines, les traits et les vêtements de ceux qui sont là, auprès de lui, attestent la distinction. Un homme armé de son fusil se tient immobile auprès du groupe, la tête fortement inclinée, en témoignage évident de respect. L'une des deux femmes, penchée vers le moribond, la main sur les yeux, est abîmée dans la douleur; mais son désespoir est silencieux et fait de résignation courageuse. L'autre est à genoux auprès de son fils; elle recueille les dernières gouttes du sang qui coule de la plaie béante. Le vieillard est, lui aussi, agenouillé ; il presse du doigt le pouls qui aura bientôt cessé de battre. Ce patriote a été blessé au champ d'honneur, face à l'ennemi. Quand ses compagnons l'ont relevé mortellement frappé, il tenait encore son arme dans sa main crispée. Au côté, il a encore son épée; son baudrier est là, près de son bras devenu inerte. Il est mort glorieusement, pour la patrie. C'était un patricien. Le sacrifice de sa vie s'en trouve grandi encore. La liberté doit avoir ses martyrs; mais elle les embellit dans la mort. Les yeux levés au Ciel, la mère et le vieillard trouvent, dans la noblesse du sacrifice de leur fils, la résignation qu'ils nous montrent.

N'y a-t-il pas un contraste frappant entre ce groupe et tous les autres du tableau?

Ici, c'est la placidité, l'immobilité qu'auraient des statues de marbre. Ailleurs, les gestes violents, une sorte de fièvre de mouvement et de combat.

Les *martyrs* seront bientôt vengés. Le tambour bat; le drapeau brabançon, devenu la bannière de tous les patriotes, flotte au vent, au sommet de la barricade. Celui qui le déploie fièrement n'est pas seul transporté de fièvre patriotique : un vieillard, tête nue, en a saisi les plis; il les baise avec un religieux respect. C'est vers cet emblème sacré que le jeune tambour lève les yeux, brillants de la même extase. C'est lui aussi que ce patricien à cheval [1] salue avec une vénération mêlée de noblesse et de mâle fierté. C'est vers lui

---

[1] Le personnage représenté ici par Wappers est le Baron Félix Chazal, d'abord *délégué* du *Gouvernement provisoire*, que ses brillants services dans l'armée *belge* élevèrent plus tard aux plus hauts grades. Le général F. Chazal fut *ministre de la guerre* de 1847-1850 et plus tard encore, en 1859.

encore que se tournent les regards fixes de ces deux femmes du peuple, aux traits rudes et presque farouches, qui se pressent aux premiers rangs du groupe en marche, à la gauche du tableau.

Pourquoi ces femmes?

Dans les foules, aux jours de fièvre et d'émeute, les femmes suivent et parfois précèdent les hommes; leur exaltation est souvent plus vive que celle des maris ou des frères. Le flot houleux est partout : des têtes, des bras se montrent, puis des fusils et des piques, à droite, à gauche, de tous côtés et les éléments semblent s'accorder avec les hommes. Le ciel, par exemple, devait-il être radieux, comme il l'est dans les jours de fête? Le moment était tragique; le canon grondait par intervalles, entrecoupé par les appels du tocsin ou du tambour, par les chants des patriotes. Un incendie est allumé [voyez à la droite du tableau]. Les flammes surgissent derrière une des maisons à pignons dentelés de la Place et, de là, s'élève une colonne de fumée noire, divisée en nuages sombres et sinistres.

Il y a, dans l'*Épisode des quatre journées*, un travail considérable de *composition* picturale. Wappers a tout ramené, concentré à une seule grande idée; il a voulu évoquer un peuple entier, dans un jour de fièvre patriotique, soulevé comme dans un tourbillon irrésistible. Il a composé « une page d'histoire, » dans toute la vérité de ce mot et nul autre que lui, parmi les peintres de la génération de 1830, « ne toucha de plus près au but de l'art, qui est la vie [1]. »

Cette composition puissante, Wappers l'a conçue dans la manière généralement suivie par les peintres d'histoire de son époque. Avez-vous remarqué comment les personnages sont groupés, distribués sur la *toile?* Ils forment à l'avant plan comme une masse serrée, compacte; depuis le centre elle va en s'élargissant vers les bords de la toile [2]; mais vers le haut, de chaque côté, la masse se rétrécit graduellement pour se terminer en pyramide. Les peintres de l'école de 1830 usèrent souvent, abusèrent même de cet agencement *pyramidal*. Le dernier des grands tableaux d'histoire : *la bataille de Lépante* [3], — tableau composé en 1848, — nous montre les

---

1 Cf. C. Lemonnier, *ouv. cité,* p. 42.

2 *Ibid.,* p. 90.

3 Cette grande *toile* est conservée au *Musée de Bruxelles.* — *La bataille de Lépante* est le mémorable combat naval livré dans le golfe de la mer Ionienne, situé entre la Hellade et la Morée, le 7 octobre 1571. La flotte turque y fut anéantie par les vaisseaux de l'Espagne, de la république de Venise et du pape, qui s'étaient coalisés contre les forces musulmanes.

personnages groupés de la sorte suivant une base très large qui va en diminuant de bas en haut, jusqu'au sommet où est figuré, déployé, un énorme étendard. Où voit-on surtout employer cette manière de disposer les groupes d'une scène à multiples personnages? Au théâtre, dans certains *levers de rideau* des pièces à grand effet : les figurants y forment souvent ce qu'on appelle des *tableaux vivants;* dans des poses solennelles, ils s'efforcent de garder l'immobilité des statues; ils sont disposés souvent en groupe, très large à la base, qui décroît de plus en plus jusqu'au sommet, terminé en tête de pyramide.

A l'époque de Wappers, on se préoccupait, comme de notre temps, d'exprimer l'émotion dans l'art; mais on ne savait pas, on ne voulait pas être simple; on exigeait des personnages qu'ils fussent solennels : c'était le temps du *style noble,* comme on l'a dénommé avec une nuance de reproche, ou encore *(style) académique,* parce que les peintres, comme les sculpteurs, s'évertuaient alors à imiter les modèles en plâtre étudiés dans les *Académies* des beaux-arts. Les artistes, de très bonne foi, croyaient que le corps humain ne pouvait être exprimé avec perfection que par la reproduction fidèle des œuvres de l'art *antique,* notamment de l'art grec, l'art *classique* par excellence.

Vous souvenez-vous que nous avons déjà vu ces formes déclamatoires dans un tableau précédent?

Dans l'*École du village,* où maître et écoliers manquaient de naturel et de sincérité, dans leurs gestes et dans leurs attitudes.

Quelles sont les figures qui nous paraissent ici dans des poses « théâtrales? »

Le porte-drapeau, par exemple. Voyez comme il est *solennel,* drapé dans les plis de l'étendard brabançon. D'autres encore, comme ce vieillard qui porte aux lèvres les plis de la bannière des patriotes, ou ce blessé qui, malgré ses souffrances, s'efforce d'approcher son épée contre ses plaies, ou cette jeune mère qui, la tête renversée, les cheveux épars, tient encore son enfant, presque nu, contre sa poitrine. D'autres personnages, de-ci de-là, dans les groupes, ont des gestes d'acteurs [vous en trouverez plusieurs sans peine et sans chercher beaucoup]. Ils ont peur, dirait-on, de paraître trop simples en demeurant naturels. Ils sont pénétrés du désir de grandir, d'*idéaliser* la réalité et, s'ils n'étaient pas tous exaspérés par la fièvre du patriotisme, nous ne les croirions pas sincères, nous les prendrions plutôt pour des *modèles* en train de poser.

Ce tableau de Wappers trahit cependant, en maints endroits, la

préoccupation que les peintres ont, aujourd'hui, de s'inspirer de la vie réelle et de la rendre telle qu'elle est, dans toute sa vérité. Voyez ces deux bambins juchés audacieusement en haut de la barricade! Ce trait est pris sur le vif : qu'un spectacle quelconque attire la foule dans les rues de nos villes, les gamins sont dans la cohue, et toujours aux premiers rangs. Et le chien qui s'élance, les pattes dressées, et bondit, au premier plan de la *toile?* C'est encore un détail d'observation : ce chien a suivi son maître, au plus fort de la mêlée. Le peintre Wappers n'a pas choisi un chien quelconque, vagabondant par les rues : c'est un chien *de race* qu'il nous présente et il l'a peint aussi beau, aussi noble que ce cheval *de luxe* qui porte, avec fierté, un élégant cavalier.

Quand vous irez voir, au *Musée de Bruxelles,* le tableau de l'*Épisode des quatre journées,* observez-en bien le coloris. Wappers a peint sa vaste composition en tons brillants, éclatants : les teintes les plus diverses (le rouge, le jaune, le bleu, le blanc, le brun) s'y heurtent brusquement, comme le font eux-mêmes les personnages d'une foule houleuse; aux joues brille comme un « fard léger; » les vêtements sont recouverts d'un lustre brillant; de multiples reflets font penser à ceux de ce marbre transparent que nous appelons l'albâtre.

Vous serez vivement frappé de la différence profonde qui distingue les peintres de l'*école* de 1830 de ceux d'aujourd'hui. On a pu dire des premiers qu'ils n'étaient pas de vrais « peintres; » ils n'ont pas su trouver, en effet, le mode de peinture qui convenait aux personnages de leurs tableaux. Nos artistes veulent, au contraire, des tableaux bien peints; ils estiment que la couleur « commente et met en vive lumière les idées exprimées par le dessin [1]. » Pour les peintres de l'*école* de 1830, le travail d'élaboration du *sujet* et la correction des lignes avaient plus d'importance que le maniement habile du pinceau. Leurs tableaux ont été comparés souvent à des *chromos,* à ces gravures coloriées en tons vifs, brusques et sans harmonie et, comme le rouge des draperies, des peluches et des velours domine fréquemment dans leurs toiles, on a pu dire, — assez méchamment du reste, — que, vus à distance, leurs tableaux font l'effet d'une « sauce brune » délayée entre de beaux cadres dorés [2].

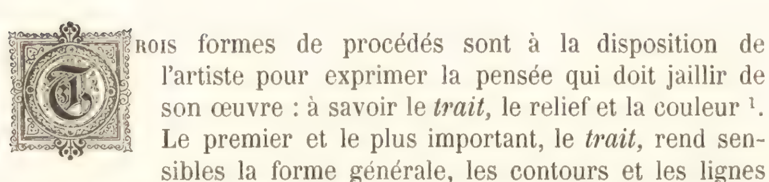
---

[1] C. Lemonnier. *Ibid.* p. 44.

[2] R. Muther (trad. J. De Mot), page 15.

VII.

Au beau Pays de Flandre.



Trois formes de procédés sont à la disposition de l'artiste pour exprimer la pensée qui doit jaillir de son œuvre : à savoir le *trait,* le relief et la couleur [1]. Le premier et le plus important, le *trait,* rend sensibles la forme générale, les contours et les lignes de l'objet. Il constitue la forme *linéaire* ou le *dessin.* Il est comme « l'écriture » de l'artiste et c'est par lui surtout qu'il arrivera à produire l'impression souhaitée. Mais le trait est rendu plus vivant par le *relief,* qui représente les différents plans (profondeurs et saillies) formés par les limites des lignes et des contours. C'est dans l'opposition de la lumière et des ombres que consiste le relief, pour le dessin et la peinture ; dans la sculpture, il s'appelle le *modelé.* Le dessin et la peinture emploient la *perspective* qui donne aux objets la forme apparente, l'aspect sous lequel ils se présentent à nos yeux, suivant leur éloignement ou suivant leur position momentanée. La sculpture, par le *modelé,* exprime l'image des corps, des êtres et des choses, dans les formes qu'ils ont réellement et non pas dans leur aspect apparent.

Ces deux éléments (le *trait* et le *relief)* sont si importants par eux-mêmes que plusieurs branches de l'art peuvent se passer du troisième élément, la *couleur.*

Quels sont les modes artistiques qui n'usent pas de la couleur?

---

[1] Voir L. et E. L. de Taeye, *Études sur les arts plastiques en Belgique (Prix du Roi).* Bruxelles, Bruylant, 1891, pp. 106-108.

La gravure, par exemple, qui se contente d'employer le *trait*, ou encore la sculpture, qui s'exprime surtout par le modelé (ou le relief).

Les considérations qui précèdent nous expliquent que nous ayons pu, dans l'analyse des œuvres de nos peintres, faire abstraction presque complète de la *couleur*. Cependant la couleur, ce troisième élément de l'expression esthétique, n'en est pas moins d'une très réelle importance. Le trait et le relief suffisent pour rendre sensible la forme des objets; mais si on leur ajoute la couleur, qui donne « l'illusion complète de la nature, » l'*expression* gagnera en force, elle pourra atteindre à une exactitude, une vérité parfaites.

Une longue étude est nécessaire pour pénétrer le sens *des lignes;* le sens de la couleur, qui est des plus délicats, exige une étude plus longue encore. Chaque objet isolé a sa couleur particulière. Plaçons un objet déterminé à côté d'un autre : sa *tonalité* se modifie selon la couleur qui l'avoisine. En outre, chaque teinte — depuis le blanc, qui exprime la lumière, jusqu'au noir qui en est l'opposé — implique elle-même une série de *nuances* [1]. Ces nuances variées constituent la *gamme* des tons, comparable au clavier des sons en musique. Rappelons-nous les notions relatives à l'harmonie des couleurs que nous donnaient, quand nous étions petits enfants, soit nos maîtresses à l'école Frœbel, soit nos parents à la maison.

Jusqu'ici, nous n'avons accordé ensemble que très peu d'attention à la couleur. C'est que, avant de se demander si un tableau est *bien peint,* il importe d'en étudier d'abord la *composition*. Le peintre ne manie le pinceau qu'après avoir, nous l'avons vu, médité longuement le sujet (le *thème)* de sa *toile*. Il en a coordonné d'abord les parties; il en a fait une esquisse, au *trait*. Après les contours et les lignes, il fixe les plans auxquels figures et objets à exprimer devront être présentés. Le travail délicat du coloris n'est que l'aboutissement de l'exécution expressive. C'est donc en décomposant le contenu matériel de l'œuvre que nous pouvons, le mieux, parvenir à éprouver le plaisir esthétique que le peintre a voulu nous procurer. En d'autres termes, nous ne comprenons bien un tableau que si nous nous donnons la peine de refaire, scrupuleusement et avec méthode, le *travail* que l'artiste a lui-même lentement, patiemment élaboré.

L'art, on l'a dit, est « un langage facile à lire, mais difficile à écrire. » Le peintre, le sculpteur n'ont pas seulement à vaincre

---

[1] Sur ce point et pour les notions ci-dessus, voir L. et E. L. DE TAEYE, *ouv. cité,* page 107 et *passim*.

les difficultés multiples de la technique du métier; devenus des *praticiens* habiles, ils ne feront *œuvre d'art* que s'ils ont encore en eux « l'âme d'un artiste. »

Il y a des *tableaux* dans lesquels la couleur joue un rôle plutôt accessoire. Nous avons eu l'occasion de le voir ensemble. Nous avons dit qu'au temps de Gustave Wappers, nos peintres, dominés par la préoccupation presque exclusive de leurs *sujets*, n'étaient pas des *coloristes*, des « peintres » dans toute la vérité de ce terme. Encore après 1830, comme dans toute la durée du XVIIIe siècle déjà, nos peintres avaient laissé se perdre « cette religion de la belle couleur » qui a rendu à jamais immortels les *maîtres flamands*. Ce n'est que peu à peu et péniblement que le secret du coloris chaud et éclatant des Rubens et des Van Dyck se retrouvera, au cours du siècle dernier et que nos peintres redeviendront des *coloristes*.

A l'époque de Wappers et de Wiertz, on s'enthousiasmait pour les *toiles* gigantesques, représentant des sujets *nationaux* et *patriotiques*. Nous n'admettons plus guère aujourd'hui les tableaux de grandes dimensions que pour la décoration intérieure de nos édifices publics (nos *maisons communales*, par exemple). Et encore exigeons-nous que ces œuvres d'art répondent strictement à la destination même du monument dans lequel elles doivent figurer. Nous estimons que l'intérêt et la valeur d'une œuvre d'art ne se mesurent pas à ses dimensions en largeur et en hauteur. Pour nous, une idée forte, une pensée émouvante peuvent tenir dans une petite toile. Si la beauté est immuable, il n'en est pas de même de l'art, qui, comme on l'a dit, est en continuelle évolution; car il change « avec les hommes » et l'œuvre d'art est invariablement le reflet du milieu dans lequel vit l'artiste et dans lequel il l'a conçue.

Nous donnons surtout notre estime aux artistes qui ont le goût de la vie que nous vivons, qui s'en pénètrent et l'expriment avec sincérité. Et c'est ainsi que, d'instinct, pour ainsi dire, la plupart de nos peintres sont des peintres du *terroir* [1].

Le tableau de Verwée : *Au beau pays de Flandre* est, pourrions-nous dire, une œuvre du *terroir*.

Peut-être connaissez-vous déjà le nom du peintre Verwée (1838-

---

[1] Par terroir, on désigne au sens propre la *terre*, envisagée dans les productions que l'homme peut en tirer par son travail. L'expression est évidemment employée ici au figuré pour exprimer le sol *natal*, la contrée où l'on est né et où l'on passe une grande partie de sa vie.

1895), qui restera sans conteste l'un de nos meilleurs *animaliers* de la seconde moitié du dernier siècle. C'est en 1863, — il avait alors à peine vingt-cinq ans — que Verwée s'imposa pour la première fois à l'attention par une toile « vigoureuse » intitulée : *Animaux en prairie* [1]. Il adopta donc, dès ses débuts, le *genre* qui lui valut plus tard une si belle renommée. C'est au *Salon* de Paris, en 1879, que fut exposé le tableau que l'on considère comme son œuvre magistrale : *L'Embouchure de l'Escaut,* nous montrant des bêtes robustes et massives, flegmatiquement couchées, sous un de ces ciels agités de la fin de l'automne, au bord du fleuve puissant, dans les herbages plantureux [2].

Le tableau *Au beau pays de Flandre* est signé et daté. Nous lisons, au bas de la toile, à gauche : Alfred Verwée. 1884. Si, par impossible, nous ignorions dans quel cadre de *terroir* Verwée a mis ces « animaux au pâturage, » l'intitulé nous fournirait l'explication cherchée. Les cinq jeunes bœufs que nous voyons à l'avant plan de ce tableau paissent en *pays de Flandre.* Vous connaissez assez la géographie de notre pays pour savoir que, si la Flandre a été couverte jadis, comme la Campine l'est encore, d'un vaste manteau de sable, il n'y reste plus aujourd'hui de trace apparente de la pauvreté du sol à la surface. Le labeur obstiné, incessant de nos *frères* flamands, a ramené peu à peu, au-dessus du sable improductif, les couches sous-jacentes de terre argileuse ; il a transformé une plaine inculte en un sol qui donne les plus riches récoltes. D'une grande partie du pays de Waes, ne disons-nous pas encore qu'elle est « le jardin de la Belgique ? » Mais vous n'ignorez peut-être pas non plus qu'en dehors de cette zone jadis sablonneuse, il y a dans les deux Flandres, à proximité des bords de l'Escaut et en arrière des dunes qui avoisinent notre côte maritime, une région basse, unie et très humide qui s'appelle la région *poldérienne.* Jadis recouverts par les eaux boueuses des rivières qui y abandonnaient d'épais dépôts argileux *(les alluvions),* ces terrains ont été graduellement mis, par de fortes digues, à l'abri de nouvelles inondations. On estime l'étendue de nos *polders* à cent mille hectares environ dont le limon, épais souvent de deux à trois mètres, est particulièrement propre à porter de grasses prairies. Là, pas un arbre, pas même un buisson ; à peine quelques replis

---

[1] Cf. C. Lemonnier, *Hist. des beaux-arts en Belgique, ouv. cité,* p. 245.

[2] Cette toile est conservée au *Musée moderne* de Bruxelles, comme aussi le tableau que nous commentons ici.

de terrain où s'insinuent des flaques d'eau. Une atmosphère souvent enveloppée de brume; un ciel gris, trempé de l'humidité qui conserve la santé à « cette nature grasse et généreuse. »

Est-ce bien ainsi que Verwée nous fait voir le *pays de Flandre?* Examinez son tableau et vous vous en convaincrez sans peine : matériellement le *terroir* est rendu avec une fidélité absolue et Alfred Verwée l'a exprimé tel qu'il est dans la *réalité*. Ce pays de Flandre est-il un *beau* pays? Peut-être vous paraîtra-t-il ainsi, malgré sa monotonie et son uniformité tranquille, si vous parvenez à ressentir, avec le peintre Verwée, toute la poésie et le charme qui s'en dégagent. Mais détaillons d'abord la *composition* du tableau que nous avons sous les yeux.

En avant, occupant presque toute la largeur de la *toile*, la mare d'eau où se reflètent les *robes* bigarrées de ces jeunes bœufs en pâture. Au bord de l'eau, une échappée de cette épaisse et plantureuse argile grise qui donne la fécondité aux herbages toujours verts. Aussi loin que la vue peut porter, sur cette plaine tachetée de groupes d'animaux placides, le manteau vert s'étend ininterrompu, horizontal. Une bande d'oiseaux, aux larges ailes noires, au ventre blanc, volent vers nous. Ce sont des *mouettes* qui, de la mer, par delà la ligne des dunes de sable, s'en viennent pêcher dans les flaques d'eau du *polder*. Bien loin, sur le bord indécis et sans ondulation de l'horizon, quelques petites maisonnettes aux toits rouges, les unes éparses, d'autres en un groupe plus serré; c'est quelque village, dont il nous semble même que nous apercevions le clocher très pointu. La région des polders, nous le savons, ne nourrit qu'une population peu nombreuse. Les habitants ne pourraient vivre en agglomérations serrées, dans un pays où l'on s'occupe de l'élevage du bétail plutôt que de la culture du sol, et nous ne devons pas nous attendre à trouver ici la population si dense, mais en même temps si besogneuse et si misérable qui vit dans la région sablonneuse des Flandres. La prairie flamande est le domaine, presque exclusif, du bétail vigoureux et puissant que l'homme y éparpille chaque année au printemps, lui laissant pour quelques mois l'illusion fallacieuse d'une liberté sans la moindre entrave. Devenues grasses « de nourriture accumulée, » ces bêtes restitueront, en viande savoureuse et abondante, la richesse qu'elles auront enlevée à ce *terroir* généreux. Avez-vous observé déjà les attitudes et les habitudes, nous voudrions dire les mœurs des animaux en prairie? Vous savez, dans ce cas, qu'une sorte de sympathie, d'instinct, les rapproche en groupes différents, qui demeurent isolés les uns des autres.

Ces unions tacites se contractent le plus souvent d'après le hasard de la mise au pâturage. Il arrive que, dans le groupe ainsi formé, tel ou tel animal se prévaut d'une autorité que les autres acceptent, grâce à leur placidité de nature : les déplacements, les manœuvres de la communauté se font alors au signal de *la bête,* ou se règlent d'après les mouvements qu'elle fait la première. Dès les premières lueurs du jour, les animaux en pâture commencent leur premier repas; après un repos consacré à la seconde mastication, ils se relèvent lentement pour se désaltérer à la mare la plus proche; nouveau repas suivi de la rumination et ainsi plusieurs fois jusqu'à la nuit tombante. Les bœufs du peintre Verwée forment-ils ainsi des groupes séparés? Nous en distinguons plusieurs : le premier, à l'avant plan; un deuxième plus loin, à droite; deux autres au delà, en avant de la ligne de l'horizon lointain; puis d'autres encore qui se perdent dans les contours indécis de la grande plaine verte. La distribution des animaux sur les différents plans de la toile nous donnerait l'occasion de faire ensemble une intéressante étude de *perspective.* Les notions simples que vous possédez sur cet objet nous permettent de ne pas nous y arrêter. Étudions ensemble les attitudes différentes que le peintre Verwée a données à ses *bêtes :* les unes se gorgent à pleins naseaux; elles viennent sans doute d'entamer un des repas de la journée; ailleurs, tandis que deux ou trois animaux sont encore couchés, le ventre vautré dans l'herbe épaisse, d'autres mangent déjà avec avidité. L'observation vous a peut-être appris que la première mastication est la seule occupation que les animaux en prairie semblent faire avec quelque hâte, délaissant, pour s'y livrer, ce calme flegmatique qui est comme inséparable de leur nature.

Le plus intéressant des groupes, dans le tableau : *Au beau pays de Flandre,* est celui que nous voyons le plus distinctement, parce qu'il est le plus proche de nous. Ces jeunes bœufs sont-ils dans le même pâturage que les autres bêtes que nous voyons pâturer? Évidemment, puisque nous ne remarquons nulle part ni haie, ni division, ni clôture d'aucune sorte. Que font ces jeunes bêtes? Elles se tiennent auprès de la flaque d'eau, à laquelle elles viennent de boire. Elles vont se remettre à manger et déjà deux d'entre elles, courbant l'encolure, avancent les naseaux dans l'herbe, grasse des sucs nourriciers; nous ne détaillerons pas *l'anatomie* de chacune de ces bêtes : la ligne renflée, ou concave, ou ondulée qui va depuis le dessus des épaules *(le garrot)* jusqu'à la croupe, la saillie plus ou moins marquée des hanches ou des flancs, la force des jarrets ou la puissance de l'encolure. Telle de

ces bêtes nous est présentée de profil, ou plus ou moins de côté ; telle autre nous regarde de face. Dans ces yeux fixes, nous percevons la placidité confiante et simple de la bête. Le peintre Verwée nous fait voir ces animaux en prairie tels qu'ils sont, dans leurs attitudes naturelles, et avec l'aspect scrupuleusement gardé de l'animalité vivante.

Quelle remarque vous suggère la forme des ombres que chacune des bêtes trace derrière elle? Ces ombres sont courtes, très courtes. Elles indiquent que le soleil est donc bien près du point culminant de sa marche journalière. Nous nous trouvons donc vers le milieu du jour, au moment où le soleil va s'acheminer vers son déclin.

Et pour quelle raison Verwée a-t-il peint ici de jeunes bœufs plutôt que des bêtes ayant atteint leur complet développement physique? Il n'a pas seulement voulu nous faire goûter la paix et le calme de cette nature du *polder* flamand ; il a cherché à éveiller, en nous, le sentiment de la fécondité exubérante de cette plaine verte. Les animaux qu'il y a mis, surtout ceux de l'avant plan de la toile, sont les symboles vivants de la générosité de cette terre grasse : confiés à elle, ils ne tardent pas à puiser, dans les sucs plantureux des herbages qu'elle porte, la vigueur saine des animalités puissantes. Les cinq jeunes bœufs du peintre Verwée incarnent donc la richesse même du *pays de Flandre* [1]. Les progrès qu'ils ont déjà faits, en santé et en force physique, sont comme la promesse assurée de cette « viande » abondante et savoureuse dont nous parlions tout à l'heure.

Pour être complète, notre étude du tableau d'Alfred Verwée devrait se faire non pas devant la *reproduction* de la *toile*, mais devant la *toile* elle-même. Nous ne pouvons, en effet, nous targuer d'avoir du *Beau pays de Flandre* toute l'impression que son auteur a voulu produire sur nous, si nous n'étudions pas le *coloris* dont le peintre a enrichi son tableau. Êtes-vous renseigné si l'on vous dit que la robe des jeunes bœufs est blanche, tachetée de noir chez le premier, rouge et blanche chez le suivant, noire et blanche chez le troisième et ainsi de suite; que l'herbe, d'un splendide vert tendre, est émaillée de fleurettes blanches et or [2] ou que le ciel est nuageux, avec quelques échappées de bleu? Alfred

---

[1] C. Lemonnier, pp. 93, 94 et pp. 245-248.

[2] Ce détail nous apprend cependant, à l'évidence, que le polder se montre à nous, soit au début de l'été, soit à la fin du printemps.

Verwée n'avait pas seulement la justesse dans l'expression et l'exécution ; il avait aussi un splendide coloris. Vous devez aller en juger vous-mêmes et voir la richesse de cette palette de peintre qui fond harmonieusement les couleurs, en les accordant avec les nuances, parfois très subtiles, des impressions à produire. Allez faire vous-mêmes, au Musée de Bruxelles, la comparaison si intéressante entre l'*Embouchure de l'Escaut* et la toile : *Au beau Pays de Flandre* dont le contenu vous est devenu familier. Voyez aussi *Les Chiens* de Joseph Stevens (1819-1892) [1], *Les Chevaux* de Montigny (1847-1899), les toiles du vieux Verbœckhoven (1799-1881), le premier en date de nos plus puissants *animaliers*. Allez au Musée de Bruxelles; allez vivre quelques moments dans la société des belles œuvres de nos peintres. Mais ne parcourez pas à la hâte toutes les *Salles* de notre plus importante collection d'art. Arrêtez-vous devant une *toile*. Choisissez-la parmi vos sujets de prédilection ou ceux qui vous sont déjà connus. Comparez-la à d'autres que vous avez déjà vues traitant un sujet analogue, et demandez-vous pourquoi telle ou telle vous paraît la plus belle. Si vous « goûtez » un tableau, lisez le nom de son auteur ; cherchez, dans les *Salles* contiguës, les autres toiles du même peintre et vous pénétrerez sa *manière*. Vous vous convaincrez que le sentiment en peinture, comme d'ailleurs en sculpture, dépend essentiellement de la façon dont l'artiste comprend et interprète la nature.

Tel sera emporté ou fougueux ; tel autre, triste, mélancolique, donnera à ses personnages des attitudes simples, calmes et tranquilles qui parlent à l'âme dans une forme plus intime. L'un et l'autre, cependant, pourront s'égaler en beauté. Entre ces deux extrêmes de l'expression artistique, il y a, en outre, une sorte d'échelle de nuances qui varient à l'infini. Chaque artiste adoptera l'une ou l'autre de ces *manières* selon son tempérament particulier, selon son état d'âme, ou selon son mode personnel d'interprétation de la nature.

---

[1] Ne pas établir de confusion entre l'*animalier* Joseph Stevens et son frère Alfred Stevens, le peintre raffiné de la distinction mondaine.

Sculpture

VIII.

La Mine.

AVANT d'aborder l'étude d'une œuvre sculpturale, il importe de savoir, au préalable, comment elle a été exécutée matériellement. Il y a en effet, sous ce rapport, une différence notable entre le travail du peintre et celui du statuaire. Pour faire un tableau, l'artiste n'a besoin que de sa *palette*, sur laquelle il mélange et combine les couleurs, que ses pinceaux reportent ensuite sur *toile* ou sur *panneau*. Il en va tout autrement pour le sculpteur. Elle tend à disparaître la lignée des artistes taillant laborieusement leurs statues eux-mêmes, en plein marbre, aidés de leurs élèves et de quelques gens de métier! Les exigences de la vie moderne, si intense, si fébrile, la multiplicité des commandes, les lenteurs de la *reproduction*, peut-être aussi l'ignorance du côté *métier* ont obligé les sculpteurs à abandonner, de nos jours, une grande partie du travail de *l'exécution* de leurs œuvres. Qu'il s'agisse d'une statue, d'un haut-relief, d'un bas-relief, d'un buste, c'est en *terre glaise* que l'œuvre d'art sera invariablement [1] *modelée* et cela, après de multiples opérations préparatoires.

Pour que vous puissiez avoir une simple idée de la partie matérielle qui doit intervenir dans l'élaboration d'une œuvre sculpturale, suivez-moi quelques instants dans l'atelier d'un statuaire. Je n'attirerai guère votre attention sur *l'éclairage*. Sachez seulement que le lanterneau, qui déverse *d'en haut* sa lumière, prend jour au Nord. C'est cette lumière, plus égale que celle venant des autres direc-

---

[1] A part les œuvres de moindres dimensions *(plaquettes, médailles,* etc.), qui se modèlent parfois en *pastaline,* composition à base de *cire.*

tions, qui permet le mieux à l'artiste de travailler son œuvre dans les conditions les plus rapprochées du milieu où elle vivra. La répartition de la lumière et le jeu des ombres sont, en effet, les seuls moyens dont il puisse disposer pour donner dessin et couleur à la terre *glaise,* au cours de l'opération pénible du *modelage.* Voyez-vous au milieu de l'atelier, solidement fixées sur une sorte de planche mobile, ces barres, ces tiges de fer entre-croisées et reliées entre elles? Des morceaux de bois, disposés en croix — ce sont des *papillons* — y sont rattachés, également par des fils de fer : c'est *l'armature,* nécessaire pour maintenir solidement et pour soutenir l'énorme poids de terre glaise que l'artiste doit employer. Comment, sans cette armature, tiendraient toutes les parties ne faisant pas bloc? Comment dans une statue équestre, par exemple, les jambes si minces supporteraient-elles toute la masse du corps?

Les travaux préliminaires sont ordinairement exécutés par des gens du métier. L'artiste intervient ensuite et, à l'aide de son *ébauchoir,* il cherche, il poursuit la réalisation de l'œuvre qu'il a mûrie, préparée dans une longue méditation. Déjà il a trouvé la grande ligne, poussé l'achèvement ou la mise au point de telle ou telle partie. Après l'accomplissement de sa tâche quotidienne, des linges humides viennent envelopper la masse entière, non seulement pour conserver sa plasticité à la terre, mais surtout pour l'empêcher de se contracter, de se fendiller en se desséchant. Enfin, l'œuvre est modelée dans sa totalité, car, à coups d'ébauchoir, le statuaire a presque fini sa tâche.

Ce sont maintenant des *mouleurs* qui, sur l'œuvre même en terre glaise, prennent directement un moule creux en plâtre. C'est dans ce premier moule, préalablement imbibé d'huile et saturé d'eau de savon pour empêcher les adhérences, que sera coulé le plâtre nouveau, reproduisant l'œuvre définitive en une matière moins fragile que la terre. Le moule en plâtre servira de modèle au *fondeur* ou au *praticien-sculpteur,* selon que l'œuvre sera coulée en bronze ou pratiquée en marbre, en pierre, en ivoire ou en bois.

A présent que nous sommes initiés quelque peu à l'exécution d'une œuvre sculpturale, examinons le bas-relief : *la Mine,* un des panneaux du monument que notre grand statuaire Constantin Meunier a consacrés à la glorification du *Travail* et qui est comme « l'aboutissement » de son « effort antérieur [1]. » Vous pourrez

---

[1] Cf. Camille LEMMONIER, *Constantin Meunier, sculpteur et peintre.* Paris, Floury, 1904, page 121.

l'admirer avec les autres monuments que, grâce aux libéralités de notre Roi, protecteur des beaux-arts, le Gouvernement va consacrer, au *Mont des Arts*, à notre pléiade si enviée de statuaires modernes, les Jef Lambeaux, Constantin Meunier, Rousseau, Vanderstappen et Vinçotte [1].

Le choix que nous avons fait de cette scène de *la Mine* vous permettra de mieux saisir le lien qui rattache la sculpture à la peinture : à savoir le *dessin*. La sculpture en plein relief *(ronde bosse)* est du dessin vu de tous les côtés. C'est donc la véritable *sculpture*, celle qui reproduit la forme telle qu'elle existe dans la nature. Le *bas-relief*, lui, peut être comparé à la peinture. L'artiste peut y introduire la perspective — qui est, nous l'avons déjà vu, l'art de figurer les objets suivant leur position et leur éloignement; — il peut, en outre, produire l'illusion de la couleur par le *relief*, c'est-à-dire le relèvement plus ou moins accusé (en bosse) qu'il donnera aux objets ou aux personnages. Et l'on peut comparer un bas-relief très plat à un dessin peu ombré, où le contour domine, tandis que le bas-relief plus saillant (le *haut-relief)* rappelle un dessin fortement ombré. Mais ni l'un ni l'autre (bas-relief et haut-relief) ne donnent la forme de la réalité; ils n'en sont que l'apparence.

C'est donc par un artifice, par le trompe-l'œil du dessin, que Constantin Meunier a pu illustrer sa description si imagée de la vie du mineur. Quand vous verrez l'*original* de ce bas-relief de *la Mine*, vous serez très surpris de constater que tous les acteurs de cette scène jouent leur rôle dans une excavation qui n'a pas plus de cinquante centimètres de profondeur. Quelques centimètres de terre glaise ou de pierre légèrement creusée nous plongent immédiatement dans les entrailles de la terre. C'est là que l'artiste a voulu nous conduire et nous faire assister à la lutte, sans trêve et acharnée, de l'homme contre la nature. Cette lutte est « l'âme et le souffle vivant [2] » de l'œuvre de Constantin Meunier; c'est dans l'antagonisme des éléments et de la puissance humaine qu'apparaît pour lui « la sombre grandeur du travail [3]. »

---

[1] Le Gouvernement belge, comme l'écrivait récemment Camille Lemonnier « s'est honoré » en rendant un hommage national « à cette grande carrière féconde. » « Une salle du prochain Musée, au Mont des Arts, à Bruxelles, portera le nom glorieux du maître.... » On y réunira « outre de nombreux bronzes et moulages, les grands morceaux du monument au Travail. » *Ibid.,* p. 130.

[2] C. Lemonnier, *ouv. cité,* p. 88.

[3] *Ibid.,* p. 80.

Nous sommes saisis, dès le premier coup d'œil, par l'intensité de vie laborieuse qui se concentre dans cette sombre galerie. Ce n'est qu'à la réflexion que nous parvenons à nous rendre compte de la partie *conventionnelle* de cette œuvre de Constantin Meunier.

Est-ce bien tels qu'il nous les montre que les houilleurs travaillent dans la mine? Le houilleur n'y est-il pas plutôt seul, dans la position pénible, mais si vraisemblable de ce mineur que nous voyons, couché sur le côté, s'acharnant de tout son corps, accroché à la roche même qu'il fouille de son pic? Consultez les personnes qui connaissent la façon dont se présentent nos terrains houillers et le mode d'exploitation de nos mines de charbon. Elles vous apprendront que, sous le manteau souvent très épais de ces *morts-terrains* qu'il faut d'abord perforer avant d'atteindre le gisement carbonifère, les veines de houille forment une série de couches qui s'intercalent capricieusement entre les bancs de schiste [1]. Les *veines* sont disposées suivant une même verticale, les unes au-dessus des autres et forment généralement un plan incliné. Leur épaisseur varie de quelques centimètres à deux ou trois mètres; elle atteint le plus souvent, dans nos mines, une moyenne de cinquante à soixante centimètres [2]. Pour réunir entre elles les *veines* successivement exploitées, il est naturellement indispensable de pratiquer des *voies* au travers des roches stériles. C'est dans ces voies que de puissantes installations mécaniques envoient, de la surface extérieure, l'air respirable et constamment renouvelé. C'est dans l'enchevêtrement de ces galeries étroites que circulent les appareils qui permettent de conduire, jusqu'au *puits* d'extraction, tous les produits arrachés aux flancs de l'écorce terrestre. Quels sont donc les principaux ouvriers de la mine? Les travailleurs à la veine (les *tapeurs*), les *coupeurs* de voie et les *sclauneurs*, ces derniers poussant, dans les galeries, la houille et aussi les schistes enlevés aux roches du gisement carbonifère.

Reprenons maintenant l'examen du bas-relief de *la Mine*. Vous avez déjà observé l'attitude obstinée et résolue du *tapeur* à la veine. De sa main armée de la *rivelaine*, il pratique à même dans la roche, au milieu de la veine, la rainure qui permettra d'en arracher la houille. Vers le *toit*, il l'enlèvera à coups de *pic;* vers le mur,

---

[1] Les schistes sont des roches à texture *feuilletée* qui se laissent souvent débiter en minces plaquettes, — comme l'*ardoise* que tous nous connaissons.

[2] Ajoutons que la partie supérieure de la *veine* s'appelle le *toit*, tandis que le bord inférieur est dénommé le *mur* (de la veine).

au moyen de son *levier*. C'est l'opération du *havage*, confiée à l'ouvrier d'âge mûr, que l'expérience de la mine a rendu habile et sûr de soi. Nous voyons à ses pieds, auprès de sa petite *lampe de mineur*, la hache [1] dont il se servira au moment du boisage du toit (de la veine) que, méthodiquement et prudemment, il continue d'excaver. A lui seul, dans la galerie sombre et comme écrasée où il travaille, cet *ouvrier à veine* pourrait nous résumer tout le dur labeur de la mine et évoquer, devant nous, les heures tragiques du *pays noir*. Tout agit dans ce corps noblement tordu. Le pied semble s'incruster dans la roche, faire corps avec elle. Le *tapeur à la veine* y trouve l'appui, la force qui permettent à ses muscles le déploiement maximum de leur effort, dans ce combat contre la roche à laquelle il doit arracher sa richesse. Observez l'expression, ennoblie en quelque sorte, de cette tête que protège le chapeau de cuir du houilleur : c'est un homme conscient de sa force et de sa mission que nous avons devant nous, et non plus un de ces êtres abêtis, dégradés, une de ces vraies brutes comme les peintres De Groux et Laermans nous en ont fait voir. Constantin Meunier, dans son travail pénétrant et moral, nous le fait comprendre et aimer.

Les autres personnages de *la Mine* ne jouent dans la scène qu'un rôle purement sculptural; ils sont là pour compléter la *synthèse* du *travail* que Constantin Meunier a voulu exprimer dans son œuvre. Le *tapeur à la veine* peine son dur labeur. Celui des compagnons qui est le plus rapproché de lui nous représente le repos momentané des muscles avant l'effort renouvelé : c'est quelque *coupeur de voie* [2], dont l'ossature paraît déjà trahir l'inévitable déformation physique que le métier produit sur le mineur. Le suivant, au bras relevé, qui brandit l'outil assez puissant pour perforer la roche, développe dans toute son ampleur l'aisance pleine de noblesse des muscles en travail. Nous sommes frappés de la simplicité des lignes qui donnent aux mouvements leur expression si vivante : un renflement léger indique la saillie des muscles ou de l'omoplate, comme l'épaississement de la carrure. Ce coupeur de voie qui, solidement arc-bouté à la roche, surgit là, devant nous, de toute la longueur de sa haute taille, nous fait l'effet d'un être transfiguré, qui s'égalerait en beauté et en force « aux

---

[1] *L'apiette,* dans le langage des houilleurs.

[2] Les *coupeurs de voie* « travaillent » à la *pointe,* pour entailler la roche *stérile*.

images héroïques et divines du passé. » Il appartient, par la nature du métier qu'il évoque, à une race à laquelle nous refusons habituellement la beauté physique et, pourtant, il nous apparaît comme un noble symbole « des prédestinations qui vouent au travail la totalité des hommes. » Nous oublions que nous avons devant les yeux un travailleur de la mine et nous pensons, malgré nous, à quelque transposition magnifiée et sublime de l'ouvrier.

Mais un autre personnage qui a l'air, au premier abord, de n'être intervenu que pour remplir un vide, réclame notre attention. Accroupi, la main droite appuyée au sol, que fait-il, tandis que les autres travaillent sans prendre de répit? C'est le maître *porion*, peut-être. De la lampe qu'il tient dans la main gauche, ou bien il cherche à retrouver le *filon* de la veine, ou bien il interroge anxieusement les bruits, il épie quelque grondement souterrain ou les émanations possibles du traîtreux *grisou*, cet ennemi impitoyable des mineurs qui tantôt allume un incendie, tantôt provoque un éboulement ou un *coup d'eau*. L'attitude interrogative de ce vieux *porion* évoque, de manière presque tragique, cette lutte de tous les instants qui guette les hommes au fond de la *mine*. Remarquez la vigueur expressive des traits de cette figure : le front a des rides profondes; les lèvres sont fortement serrées; la tête exprime une résolution intelligente et réfléchie. Cet homme a la conscience, pleine et entière, de la grave responsabilité qui pèse sur lui. Ne doit-il pas, en effet, veiller sur la vie de tous les autres, en même temps que sur la sienne?

La musculature puissante des personnages principaux se répète, avec une atténuation légère, sur le buste du jeune ouvrier que Constantin Meunier a modelé à la gauche de son bas-relief : ce *sclauneur* s'apprête à pousser en avant un caisson, rempli de la houille ou du schiste enlevés par les autres à la roche; il en déversera ensuite le contenu dans l'une ou l'autre des *berlines* [1] qui rouleront, jusqu'au *puits*, ces produits de la mine.

Le sculpteur a jugé nécessaire d'intercaler encore un personnage entre *le coupeur de voie* et le jeune *sclauneur*. Il a de la sorte évité l'interruption de la ligne, derrière le groupe de ses houilleurs et il a reporté toute la lumière, comme aussi l'intérêt, sur les personnages de l'avant plan.

Constantin Meunier, qui était sculpteur et peintre à la fois, a pu

---

[1] Ces petits chariots sont appelés des *cars*, dans l'argot des *mineurs* de profession.

se permettre d' « être peintre » par les accessoires qu'il n'a pas négligé d'insérer dans son œuvre. Les accessoires ont un rôle assurément effacé, mais ils remplissent les vides en ajoutant, à ce bas-relief, ce que l'on appelle la *couleur locale*. Dans ce bas-relief, il n'y a pas d'autre vide, d'autre *trou* que la ligne d'ombre qui est nécessaire pour situer les personnages.

Nous venons de parler de *couleur locale*. Constantin Meunier en a-t-il tenu compte dans l'expression du vêtement propre aux houilleurs? Sans doute, les mineurs circulent parfois pieds nus; ils sont aussi coiffés de chapeaux de cuir. Mais abandonnent-ils, quand ils sont au travail, leur légère veste de toile, comme le sculpteur nous l'indique ici? Nous convenons que Constantin Meunier ne pouvait évoquer la vétusté, parfois miséreuse, des vestons de toile abîmés par les frottements du labeur quotidien. Mais est-ce à dessein qu'il souligne à peine le seul vêtement qu'il laisse à ses mineurs? Ce vêtement est modelé d'une touche si atténuée qu'il apparaît comme une mince draperie. Cette application subtile, à l'art moderne, d'un des procédés les plus délicats de la sculpture antique, est une des inventions géniales de Constantin Meunier. En reculant volontairement les limites de la réalité [1], il a donné aux formes corporelles la noblesse et la beauté de l'art antique. Il a fait davantage encore. Il a su imprégner l'art d'une sève nouvelle : le premier, il a fait admettre *l'ouvrier* dans la sculpture; dans une transfiguration splendide, le travailleur manuel apparaît, chez Constantin Meunier, comme le symbole « de la loi qui enchaîne au travail ... l'humanité encore élémentaire que nous sommes [2]. » Camille Lemonnier, qui n'est pas seulement un artiste de l'idée et de la phrase, mais encore le plus pénétrant des critiques d'art, ne craint pas d'affirmer que Constantin Meunier est « le plus classique des grands sculpteurs modernes [3]. »

---

[1] C. Lemonnier, *ouv. cité*, p. 88.

[2] C. Lemonnier, *ouv. cité*, p. 94.

[3] C. Lemonnier, *ouv. cité*, p. 100. — Constantin Meunier n'a pas seulement étudié les mineurs. Il a sculpté bien d'autres *travailleurs manuels :* tels le verrier, le lamineur, le carrier, le briquetier, le débardeur, l'abatteur de bêtes, le semeur et le moissonneur. Né à Etterbeek (Bruxelles) en 1831, Constantin Meunier est décédé le 4 avril 1905, âgé de 74 ans. La mort le surprit en plein labeur de l'*atelier,* tantôt quittant l'ébauchoir pour le crayon (le *fusain* ou le *pastel),* tantôt peignant à l'huile ou à l'aquarelle. — Vous pourrez voir, au *Musée moderne* de Bruxelles, deux toiles de Constantin Meunier et un tableau peint par son fils Karl, mort prématurément à l'âge de trente ans, en 1894.

IX.

LE MONUMENT DU SERGENT DE BRUYNE.

Nous venons de voir comment un grand sculpteur sait ennoblir les attitudes et l'*expression* de ses *modèles*, en les animant, dans une forme qui sait demeurer simple, « d'accents pris sur le vif de la vie [1]. » Les statuaires sont, de nos jours, des *réalistes* aussi bien que nos peintres : c'est en imprégnant leurs œuvres de *réalité* vraie qu'ils leur donnent le souffle et la vie et qu'ils parviennent à nous émouvoir. Il n'en a pas toujours été ainsi et nous pourrions appliquer, à l'évolution de l'art sculptural, ce que nous avons dit des transformations profondes de la peinture au cours du dernier siècle : c'est surtout au lendemain de 1830 que nos sculpteurs commencèrent à s'inspirer des formules nouvelles qui apparaissent, en même temps, dans les œuvres d'art de nos peintres. La plupart de ceux des statuaires qui appartiennent à la génération de 1830, recherchent encore la beauté dans la forme emphatique, dans les gestes conventionnels; ils appliquent le meilleur de leur talent à la reproduction strictement fidèle des *modèles* en plâtre : leur époque est celle du style *noble* ou *académique*, qui était alors « l'idéal » de nos peintres. Si vous vous rappelez ce que nous avons déjà dit des artistes du temps de Wappers et de Gallait, nous n'aurons pas à insister davantage dans cet ordre d'idées. Comme Wappers et Gallait dans la peinture, quelques-uns de ces sculpteurs sont « en avance sur leur temps. » C'est le cas

---

[1] C. LEMONNIER, *Hist. des beaux-arts*, pp. 286 et suiv.

notamment pour trois d'entre eux : Guillaume Geefs [1], Eug. Simonis [2] et Ch. Fraikin [3], dont les œuvres hardies et puissantes ouvrirent la voie à une interprétation de plus en plus vivante de la nature. Avant eux, le statuaire développe souvent une grande habileté *manuelle*, mais le souvenir du *modèle* en plâtre paralyse ou étouffe la personnalité, l'originalité de l'artiste. Après eux, par étapes graduelles et enfin délibérément, le sculpteur cherchera ses sources d'inspiration dans la nature et la réalité de la vie. Il ne demandera plus au modèle *académique* qu'une connaissance approfondie du corps humain; il s'attachera à pénétrer jusqu'à l'émotion intime qui naît « des plus subtiles délicatesses de la ligne. » Aujourd'hui, les sujets de prédilection de nos statuaires sont les *sujets d'observation* et de *sentiment*, ce que l'on est convenu d'appeler le *morceau (d'exécution)*. Naguère encore c'étaient plutôt les *grands sujets*, soit *allégoriques*, soit *religieux*, soit *mythologiques* ou *historiques*.

Les monuments qui, au cours du dernier siècle, ont été dédiés à nos gloires *nationales* ou même à nos célébrités *locales* pourraient nous fournir bien des sujets d'étude. Nous avons fait choix, pour l'étudier ensemble, d'une œuvre sculpturale érigée, il y a quatre ans à peine, à la mémoire d'un jeune *sergent*, le sergent *De Bruyne* et de son chef, le lieutenant *Lippens*.

Un monument élevé en l'honneur d'un simple *sergent?* Ce sergent fut un héros. Un de nos plus grands historiens [4] écrivait récemment : « Tant qu'il y aura une Belgique, le nom de De Bruyne vivra glorieux dans la mémoire de ses enfants. » C'est sur la terre

---

[1] D'Anvers (1806-1883). Ne pas le confondre avec son frère *Joseph,* qui fut aussi un sculpteur de talent (1808-1885). Vous connaissez, sans nul doute, l'une ou l'autre des œuvres de Guil. Geefs, car nous en avons gardé un grand nombre : tels le monument de la *Place des Martyrs,* à Bruxelles; la statue de marbre élevée dans l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles, à la mémoire du comte Frédéric de Mérode, un de nos héros de la Révolution de 1830 et la statue, en bronze, de Rubens, au centre de la *Place Verte,* à Anvers.

[2] De Liége (1810-1882). Une de ses œuvres maîtresses est la statue équestre de Godefroid de Bouillon, élevée en 1848 sur la Place Royale, à Bruxelles.

[3] Né à Hérenthals, en 1819 et décédé à Schaerbeek (Bruxelles), en 1893. Ch. Fraikin sculpta entre autres le monument érigé, en 1858, dans l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, à Ostende, à la mémoire de notre première Reine, Louise-Marie d'Orléans et le groupe colossal, en bronze, des comtes d'Egmont et de Hornes, dans le square du *Petit-Sablon,* à Bruxelles.

[4] M. Godefroid KURTH, *Manuel d'histoire de Belgique à l'usage de l'enseignement,* 1903, p. 183.

africaine, dans cet immense territoire de l'*État indépendant du Congo,* quatre-vingts fois grand comme notre pays, et que tant de nos compatriotes [1] ont courageusement contribué à féconder, que De Bruyne accomplit l'acte sublime et simple qui l'honorera à jamais.

Vous n'ignorez pas combien pénibles furent les débuts de l'*État indépendant du Congo,* dans lequel bien des Belges voient d'ores et déjà une grande et belle colonie *belge.* On vous a dit comment notre souverain Léopold II créa, en 1876, l'*Association internationale africaine,* comment Stanley reconnut et explora toutes les rives encore inconnues du Congo, ce que firent les premières *missions* d'officiers belges envoyées sur les bords du grand fleuve africain et de ses principaux affluents, comment naquit l'*État indépendant* et comment les puissances, réunies en Congrès à Berlin, en 1885, en consacrèrent officiellement l'existence sous la souveraineté de Léopold II. Vous avez entendu parler des progrès prodigieux qui ont été réalisés depuis lors et dont notre pays recueille déjà les fruits. La grande œuvre que nous devons à l'initiative généreuse de notre Roi ne nous a pas seulement ouvert un immense champ d'action; elle a trempé bien des cœurs et fait surgir des caractères virils et forts [2].

C'est à la fin de la longue campagne militaire qu'il fallut entreprendre contre les Arabes *chasseurs d'hommes,* jusque là maîtres de presque toute la région orientale de l'*État indépendant,* que se place l'épisode tragique dans lequel le sergent De Bruyne s'est illustré si noblement. Négociants aussi cupides que cruels, les Arabes avaient d'abord entretenu des relations pacifiques avec nos compatriotes. Mais lorsque, avec l'aide de la *Société antiesclavagiste* qu'avait créée Mgr Lavigerie, cardinal-archevêque de Carthage, l'*État indépendant* voulut faire cesser cette odieuse et effroyable *traite* des nègres qui décimait l'Afrique centrale, les Arabes se mirent en guerre ouverte contre les délégués de l'*État.* Kassongo et Nyangwé, dans la région du Manyéma, allaient tomber momentanément entre les mains des Arabes quand le lieutenant Lippens [3]

---

[1] Il y a quelques mois, la statistique officielle du gouvernement de l'*État indépendant* relevait les noms de plus de *quatorze cents* Belges en résidence dans les quatorze *districts* de la colonie.

[2] Ct Liebrechts, *Discours* prononcé à l'inauguration du monument De Bruyne (*Belgique militaire,* n° du 16 sept. 1900, p. 439).

[3] Né à Bruxelles, Joseph Lippens s'était engagé à 16 ans comme *canonnier*

accepta bravement, pour l'*État indépendant*, le poste périlleux de *résident* à Kassongo. Le sergent De Bruyne fut adjoint, à quelque temps de là, au lieutenant Lippens.

Henri-Auguste De Bruyne était né à Blankenberghe en 1868; engagé à dix-huit ans au 2me régiment de ligne, il fut promu *caporal* le 1er janvier 1887 et *sergent* le 1er avril 1888. Quelques semaines plus tard, il demandait à partir pour le Congo. Sa demande ayant été accueillie, il s'embarqua à Liverpool, le 14 septembre 1889, à une époque où — De Bruyne ne l'ignorait pas — des privations, des périls et des souffrances de toutes sortes attendaient encore les *Blancs* au *Continent noir*. Le 12 décembre 1891, De Bruyne était promu *sous-lieutenant de la force publique* : c'était la récompense des services importants qu'il avait rendus à l'*État indépendant*, dans les deux premières années de son séjour au Congo [1].

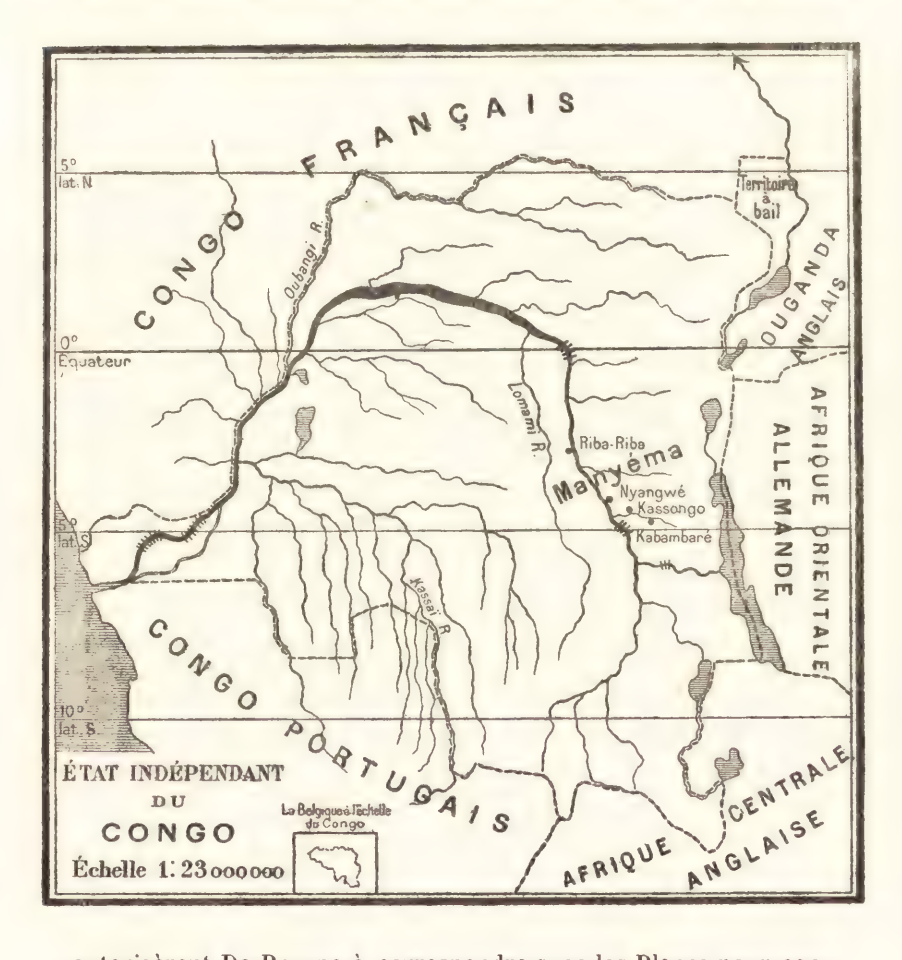
De Bruyne avait à peine gagné son nouveau poste d'*adjoint au résident* de Kassongo que la révolte éclatait, soudaine et redoutable. A Riba-Riba, en aval de Nyangwé, les Arabes insurgés massacrent sans pitié six de nos compatriotes. Le traître Sefou, fils du puissant chef arabe Tippo-Tip, établi à Kassongo, enlève à Lippens et à De Bruyne tout moyen de communication avec les Blancs restés dans la région voisine. Pendant des mois, ces deux braves demeurent stoïquement à leur poste, sans qu'on pût les secourir ni même les ravitailler, en butte aux menaces et aux cruautés de Sefou, dont ils étaient les prisonniers de fait. Le lieutenant Lippens devient gravement malade; son adjoint se fait son soutien, son consolateur, son ami le plus dévoué. Le 6 octobre 1892, Lippens réussit à faire parvenir un billet au lieutenant Scheerlinck qui, ayant réuni une petite troupe de *noirs* restés fidèles à l'État, se disposait à barrer le passage du Lomami aux révoltés, pour gagner du temps en attendant les renforts : « … La situation est désespérée, » disait Lippens; « … je suis mortellement malade.… » Cependant le chef Sefou, qui dédaignait de se déranger lui-même, a résolu de faire signifier

---

au 2e régiment d'artillerie. Après avoir conquis ses premiers grades, il avait fait un premier *terme* de trois ans de séjour au Congo; décoré de l'*Étoile de service* et devenu lieutenant au *régiment du train*, il était reparti, après un repos de quatre mois dans la mère-patrie, pour l'Afrique d'où il ne devait plus revenir (Cf. Discours du colonel DE KESSEL, dans la *Belgique militaire, ibid.*, p. 445).

[1] *Discours* du colonel DECROOS, *ibid.*, p. 442.

ses volontés aux mandataires de l'*État*, et c'est De Bruyne qui sera chargé d'aller à eux en parlementaire, escorté de deux ou trois cents Arabes qui le garderont à vue. Le 13 novembre, De Bruyne arrivait à proximité de la rive droite du Lomami. Avec les faibles forces qui leur restaient, le lieutenant Scheerlinck et le docteur Hinde campaient de l'autre côté de la rivière. Les Arabes



autorisèrent De Bruyne à correspondre avec les Blancs pour convenir d'une entrevue. Rendez-vous fut pris pour le 15 novembre, à huit heures et demie du matin. A l'heure dite, le lieutenant Scheerlinck et ses compagnons virent De Bruyne s'approcher de la berge du Lomami. Le pauvre garçon, manquant de tout depuis des mois, était couvert seulement de quelques haillons; il était

amaigri, livide; ses pieds nus étaient meurtris, ensanglantés. Un petit détachement d'Arabes veillait sur le prisonnier; les autres s'étaient postés en arrière, à portée de la voix. D'une rive à l'autre, la conversation s'engage. Obéissant aux instructions de son chef, le *résident* de Kassongo, sans craindre ses bourreaux qui l'épiaient de l'œil, De Bruyne informe ses compatriotes du complot que le perfide Sefou ourdit contre les blancs; les Arabes sont des traîtres; Lippens, depuis des mois, endure mille infamies.... Le lieutenant Scheerlinck fut pris d'une extrême pitié : il avait pour mission d'éviter une action décisive jusqu'à l'arrivée des renforts, que le commandant Dhanis devait bientôt amener. L'occasion pourtant ne s'offrait-elle pas de délivrer le sergent De Bruyne? ... Ici, un mouvement parmi les soldats de Scheerlinck : quelques-uns se dispersent, comme au hasard, dans les hautes herbes de la rive. N'en croyons rien, car ils ont un mot d'ordre de leur chef. Puis, un court dialogue. Le lieutenant Scheerlinck : « Quelqu'un, parmi vos Arabes, comprend-il le français? » — « Non, » répond le sergent De Bruyne. — « Savez-vous nager? » — « Oui. » (A cet endroit, le Lomami a nonante mètres environ de largeur.) « Sautez dans la rivière. Chacun de mes hommes, ici, dans les buissons, va viser l'ennemi qui lui fait face. Venez à nous. » — Le sergent ne répond pas. Scheerlinck reprend : « Votre chef, le lieutenant Lippens n'est plus; nous avons reçu le triste avis de sa mort. » (Scheerlinck croyait effectivement au décès du *résident* de Kassongo.) « Venez à nous. » — De Bruyne reste encore silencieux. D'un côté, il voit pourtant de nouvelles souffrances et la mort à bref délai; de l'autre, la délivrance, puis le retour au pays natal et peut-être une carrière brillante. Soudain, Scheerlinck et ses compagnons anxieux entendirent ces simples paroles : « Non, merci. Ne me tentez plus. Lippens n'est pas mort et je ne puis l'abandonner. » Puis le sergent De Bruyne fit, de son bras étendu, un geste de suprême adieu et, à pas lents, calme, stoïque, on le vit rejoindre le campement de ses gardiens arabes. Quinze jours plus tard (le 1er décembre 1892), le lieutenant Lippens et De Bruyne tombaient, poignardés tous deux par ordre de Sefou. Les Belges apprirent que, aux cadavres, on avait coupé les pieds et les mains. Le traître Sefou les avait fait présenter en arrhes d'alliance à Muiné-Moharra, le puissant chef de Nyangwé. Les Arabes avaient exposé les têtes des victimes sur des pieux, en guise de trophées et enfoui ensuite, dans la même fosse, les deux corps mutilés, non loin de la *barza* (la *case)* du chef de Kassongo. Les meurtres de Lippens et De Bruyne furent bientôt vengés : le traître Sefou fut mis à mort par les soldats de Dhanis;

Kassongo, Riba-Riba, Kabambaré et Nyangwé furent repris aux Arabes, et leur puissance se trouva anéantie.

Bien qu'elle ne remonte pas encore à trente années, l'histoire du Congo belge est illustrée, en plus d'une de ses pages, par des actes de bravoure et d'abnégation comparables à celui du sergent De Bruyne. Mais aucun de ces glorieux épisodes n'est aussi émouvant, aussi tragique. C'est pourquoi nous avons voulu en puiser le récit aux sources mêmes et en faire connaître, dans le détail, toutes les circonstances.

Le monument De Bruyne, œuvre du sculpteur Guillaume Charlier [1], est édifié à Blankenberghe, la ville natale du jeune héros, sur un promontoire qui, continuant la digue, s'avance vers la plage. L'imposante masse de pierre bleue, terminée par une colonne à quatre faces (un *pylone*), se profile noblement sur le vaste horizon de la mer. Le soubassement est posé sur trois marches, qui en forment l'accès de tous côtés. De forme quadrangulaire, ce piédestal est orné aux angles de motifs en *volute*, qui se répètent élégamment à la base du pylone. Trois frontons triangulaires constituent le couronnement de trois bas-reliefs en pierre blanche, figurant les épisodes du drame. Le premier rappelle l'entrevue suprême aux bords du Lomami, avec l'inscription : *De Bruyne donne au monde un exemple de solidarité militaire en refusant la liberté, pour ne point abandonner son chef.* Le second évoque la mort de De Bruyne; il porte ces mots : *Auguste De Bruyne, sergent au 2e Régiment de ligne, assassiné en même temps que son chef Lippens, au secours duquel il se portait.* Le troisième relate l'assassinat de Lippens, avec l'inscription suivante : *Lippens, lieutenant au Régiment du train, poignardé à Kassongo, le 1er décembre 1892, par l'arabe Kaboïdi, émissaire du sultan Sefu.* Nous lisons encore, en avant du piédestal : MONUMENT ÉRIGÉ PAR SOUSCRIPTION NATIONALE et, sous le couronnement du pylone : DE BRUYNE ET LIPPENS, MORTS EN HÉROS POUR LA CIVILISATION. Les statues de bronze, en pied et grandeur naturelle, du jeune sergent et de son chef, se dressent en avant de la *stèle* [2]. Les deux héros portent l'uniforme *(tenue de route)* de leur régiment et de leur

---

[1] *Prix de Rome* en 1882, le statuaire Charlier a déjà produit de nombreuses œuvres sculpturales : tels, les monuments du peintre *Gallait* et de l'ancien ministre *Bara,* à Tournai.

[2] La *stèle* désigne un monument (ou une partie de monument) constitué d'un seul bloc de pierre, auquel on a donné la forme d'une *colonne.*

grade : De Bruyne, les guêtres, la capote repliée dans le bas, le sac au dos, le shako avec mentonnière; Lippens, les bottes, l'ample manteau à pèlerine rejeté sur l'épaule, l'épée au côté gauche, le shako. Le bras droit de Lippens est passé autour du cou de De Bruyne, la main appuyée sur l'épaule. De l'autre main, il presse celle du sergent qui tient, enroulé sur la hampe, le drapeau étoilé. Grave, mais simple, la figure du jeune sergent, imberbe encore, est tournée vers nous : le regard se porte en avant, sans fierté. Les traits pleins d'énergie, mais d'un calme sévère, du lieutenant nous apparaissent de profil. En dépit de la modernité ordinaire de ces uniformes militaires, qui semblent difficilement se prêter à l'*expression* plastique, ce groupe sculptural est d'une grande allure. Le sculpteur Guillaume Charlier, on en convient du moins généralement, est parvenu à tirer un très beau parti du *sujet* qu'il devait interpréter.

La sculpture monumentale ne nous satisfait entièrement que quand elle adapte, avec habileté, le travail d'*exécution* « aux particularités du cadre. » Cette préoccupation du *cadre* dans lequel l'œuvre d'art est appelée à vivre, apparaît chez tous les statuaires de talent. Nous pourrions, dans les monuments *de plein air* qui ont été édifiés en nos villes, en trouver de nombreux exemples. Choisissons-en un parmi nos monuments les plus *récents*.

Vous avez tous vu, soit la reproduction photographique, soit l'*original* du monument *Breidel et De Coninc*, dû au sculpteur Paul de Vigne et érigé à Bruges, en 1887. Observez vous-même, gravures en mains, les analogies — que nous ne pouvons détailler ensemble — des deux monuments *De Bruyne-Lippens* et *Breidel-De Coninc* : un massif soubassement de pierre, auquel on accède par trois marches et décoré de *bas-reliefs* [1], porte les statues des héros tenant une bannière. Mais quelle *expression* mâle a été donnée aux deux Brugeois de 1302! Et combien le piédestal du monument *Breidel* diffère, dans sa forme savante, du soubassement si simple du monument *De Bruyne!* En décorant d'écussons et de statuettes

[1] Ces *bas-reliefs,* traités à dessein avec la raideur un peu gauche que les artistes du XIVe siècle mettaient dans leurs œuvres, évoquent les épisodes de la mémorable *bataille des Éperons d'or* (11 juillet 1302) : 1° les *Matines brugeoises,* insurrection qui amena la guerre de 1302 ; 2° la mort de Robert d'Artois, commandant en chef de l'armée française à *Groeninghe;* 3° la *rentrée triomphale* des troupes flamandes à Bruges (le 13 juillet 1302) et 4° la bataille de *Mons-en-Pévèle* (non loin de Lille), qui eut lieu le 17 août 1302 et contribua à assurer l'indépendance au comté de Flandre.

allégoriques (des villes de Bruges, Gand, Ypres et Courtrai) ce soubassement en forme de bastion, à tour crénelée, conçu tout entier dans le style du XIVe siècle, notre grand sculpteur De Vigne n'a-t-il pas exécuté le monument qui s'appropriait le mieux au cadre dans lequel il devait être admiré, sur la Grand'Place de Bruges, au milieu des vestiges imposants du passé historique de la grande cité flamande?

Encore un mot. Quelle est la leçon qui se dégage, pour nous, de l'acte de noble dévouement dont l'œuvre du sculpteur Guillaume Charlier nous permet de perpétuer le souvenir? Dans un coin ignoré du monde, à peu près sans témoins, sans la moindre forfanterie, un humble sergent de notre armée, un enfant du peuple, s'est égalé par son courage aux héros antiques. C'est à l'école du soldat, dans les rangs de ses frères d'armes, qu'il a trouvé cette grande vertu qui s'appelle simplement : *le sentiment du devoir* [1].

---

[1] Cf. dans la *Belgique militaire* (nos du 24 septembre 1893, du 28 octobre 1894 et du 16 septembre 1900) les articles éloquents et émus de M. L. CHOMÉ, à l'initiative duquel revient l'érection du *monument De Bruyne*.



Architecture.

X.

La Cathédrale de Tournai.

Pourquoi ne disons-nous pas la *Collégiale,* plutôt que la *Cathédrale* de Notre-Dame de Tournai?

Parce que le terme de *Cathédrale* est réservé à l'église principale d'un évêché. Il ne doit pas être confondu avec l'appellation de *Collégiale,* qui s'applique à une église pourvue d'un *chapitre* de dignitaires ecclésiastiques portant le titre de *chanoines.*

On sait avec quel enthousiasme chaleureux les Tournaisiens célèbrent les splendeurs de leurs *Choncq Clotiers,* de la fameuse cathédrale « aux cinq tours. » Les plus antiques souvenirs de leur ville, vieille de plus de quinze cents ans, s'effacent pour eux devant les *cinq clochers.* Édifiée sur le penchant d'une colline [1], et pareille à un « colosse de pierre, » la cathédrale de Tournai domine toute la cité de sa masse énorme. Elle recouvre une surface de 4210 mètres carrés, à peu près la moitié d'un hectare. Elle s'étend sur 134 mètres de longueur et 66 mètres de largeur. Elle n'est pas seulement la plus vaste des églises que nous ayons en Belgique; elle est « l'œuvre la plus splendide et la plus grandiose [2] » qui nous ait été conservée de l'architecture *romane ;* elle n'a été « surpassée par aucun de nos monuments … des temps

---

[1] Se trouvant à des niveaux différents, les trois entrées de l'église présentent « une particularité bizarre : on arrive de plain-pied par le portail principal, place de l'Évêché; il faut descendre sept ou huit marches du côté du Vieux-Marché aux Poteries; il faut en monter une vingtaine pour parvenir au portail donnant sur le Marché à la volaille. » *(La Belgique illustrée, ses monuments, etc.* Bruxelles, Émile Bruylant, tome II, page 394.)

[2] Schayes, *Histoire de l'architecture,* tome II, page 103 et *passim.*

postérieurs. » Elle est aussi le plus ancien de nos grands édifices religieux [1]. La construction en fut commencée au cours du XI[e] siècle. D'autres églises ont été édifiées avant elle; mais ces dernières ont, ou disparu totalement, ou subi des transformations qui en ont profondément altéré le *style* primitif.

Qu'entend-on par *style* et surtout par architecture *romane*, — une expression dont nous venons précisément de nous servir?

Le *style* en architecture désigne l'équivalent du mot *école* que nous avons employé en peinture et en sculpture. Le style exprime les diverses formes spéciales, les procédés techniques auxquels on a recours, dans l'art de bâtir ou d'orner les édifices. De même que les *écoles* en peinture et en sculpture, les *styles* en architecture ont passé par des transformations successives et multiples. Ils se ramènent cependant à trois formes ou modes principaux : le style *roman*, le style *ogival* ou *gothique* et le style *Renaissance*.

Le style *roman* est, de tous les trois, le plus ancien. Dérivé surtout des modes d'architecture qui furent en usage dans l'ancienne Rome, il a été appelé *roman* (et non pas *romain*). De même la langue française primitive, tirée du *latin* parlé dans les derniers siècles de l'Empire *romain*, a été dénommée la langue *romane* (et non pas *romaine*).

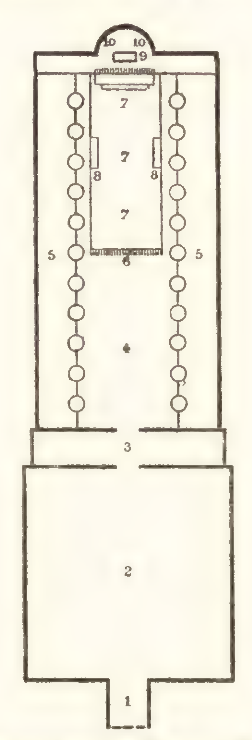
Les premiers chrétiens célébraient en secret les cérémonies de leur culte dans les maisons romaines, dans les forêts ou dans les cavernes. C'est seulement à dater de l'époque de l'empereur Constantin (IV[e] siècle ap. J.-C.) que l'on commença à bâtir des temples publics ou *églises* chrétiennes. On pénétrait dans ces anciennes églises par une sorte de galerie couverte, reposant sur des colonnades ou des arcades [2] et que l'on appelait un *portique* (du latin *porta*, porte). Le portique donnait accès à une cour carrée *(l'atrium)*, suivie d'un vestibule sombre *(le narthex)* qui formait le *porche* de l'église. L'église proprement dite, construite en carré plus ou moins allongé, était divisée longitudinalement en trois nefs (du latin *navis*, vaisseau) : la nef centrale, la plus large, était bordée de deux rangs de colonnes, qui la séparaient des deux nefs *latérales* ou *bas-côtés*. Les bas-côtés, moins élevés que la nef médiane, étaient réservés aux fidèles : celui de gauche aux femmes,

---

[1] H. HYMANS, *Gand et Tournai* (Collection : *Les villes d'art célèbres*. Paris, H. Laurens), page 98.

[2] *L'arcade* (comme la voûte dans le sens le plus général) est une maçonnerie faite en forme de portion de circonférence (ou *arc*).

l'autre aux hommes. Le chœur s'avançait jusqu'au milieu de la nef centrale et était fermé par une balustrade ou un petit mur *(le septum);* là se tenaient les prêtres-desservants. A droite et à gauche, dans le chœur, étaient placées deux tribunes *(les ambons),* d'où se faisaient la lecture de l'Évangile et les prêches ou sermons. L'autel, séparé du chœur par une barrière et élevé de quelques marches, se trouvait à l'extrémité de la grande nef. Il était composé d'une table de pierre surmontée du vase sacré ou *ciboire (ciborium),* dans lequel se conservaient les saintes hosties. Sous l'autel, un caveau voûté *(la crypte* ou *confession)* pouvait recevoir les reliques des martyrs. Enfin, derrière l'autel ou sanctuaire était *l'abside (absis, tribuna),* bâtie en demi-cercle dans le prolongement de la nef. Le long du mur de l'abside, face à l'assistance, étaient disposés des gradins ou bancs pour les prêtres-officiants. Le siège réservé à l'Évêque, plus élevé que les autres, s'appelait *cathedra :* de là vient le nom de *cathédrale.*



Plan des premières basiliques chrétiennes.

Tel était l'aménagement habituel des premières églises chrétiennes où se succédaient portique, cour antérieure, vestibule, nef, sanctuaire surélevé et abside. Les chrétiens en avaient emprunté le plan général aux *basiliques* romaines, édifices où les marchands se réunissaient pour traiter d'affaires (comme dans nos *Bourses* de commerce) et où le magistrat (appelé le *préteur)* venait aussi rendre la justice : le public et les plaideurs se tenaient dans la nef; le préteur et les juges siégeaient dans l'abside, appelée du nom de *tribuna,* comme nous venons de le voir. C'est de ce mot *tribuna* que dérive celui de *tribunal* (ou *prétoire).*

Une première modification importante fut apportée dans la suite à l'ordonnance des basiliques chrétiennes : la partie entre l'extrémité de la nef centrale et le sanctuaire (chœur et abside) fut élargie et l'église prit ainsi la forme d'une croix à branches inégales, c'est-à-dire d'une croix *latine*. La nef correspondait à la branche la plus longue ; la galerie transversale, perpendiculaire au *vaisseau*, fut appelée *transept*. Rappelons-nous que le mot latin *septum* désignait la balustrade qui clôturait la grande nef vers le milieu. Les chrétiens de l'Orient, s'inspirant de la même pensée religieuse que les Occidentaux, donnèrent bientôt la forme de la croix *grecque*, c'est-à-dire de la croix à quatre bras d'égale longueur, à leurs églises. En outre, ils surmontèrent leurs églises de voûtes hémisphériques majestueuses, appelées *dômes* ou *coupoles ;* ils décorèrent luxueusement l'intérieur de ces édifices du culte, en y prodiguant les marbres précieux, les mosaïques, les émaux et les ornements de toutes sortes [1]. L'intérieur des églises chrétiennes de l'Europe occidentale resta au contraire très simple, du moins jusqu'aux XI[e] et XII[e] siècles : les plafonds des nefs et des bas-côtés laissaient voir la boiserie de leurs charpentes ; les murs étaient le plus souvent nus, rarement revêtus de mosaïques. Les dimensions de ces édifices étaient en général restreintes et jamais, au dehors, on ne recourait à l'adjonction de tours ni de hauts clochers.

C'est dans le cours des XI[e] et XII[e] siècles seulement que le style *roman* fit des progrès décisifs, dans notre pays « comme dans le reste de l'Europe » et qu'il s'éleva à « un degré de perfection inconnu jusqu'alors. » De cette époque datent la plupart des anciennes églises romanes que nous avons encore conservées, notamment : Notre-Dame à Tournai, Saint-Vincent à Soignies, Sainte-Gertrude à Nivelles, Saint-Barthélemi à Liége, et les églises de Lobbes (près de Thuin), de Waha (près de Marche), de Saint-Séverin en Condroz, de Celles et de Hastière (près de Dinant [2]). Par l'ampleur majestueuse de ses proportions, par la beauté et l'harmonie de ses lignes architecturales, la Cathédrale de Tournai réalise « le type le plus parfait » de tous ces édifices.

---

[1] Le plus somptueux et le plus vaste édifice de style dit *byzantin* est l'église de la *Sagesse divine,* plus connue sous le nom de *Sainte-Sophie,* à Constantinople. Achevée sous l'empereur Justinien (au milieu du VI[e] siècle ap. J.-C.), elle a été, depuis le XV[e] siècle, convertie par les Turcs en temple musulman ou *mosquée*.

[2] Plusieurs de ces très intéressants édifices ont été l'objet, dans ces dernières années, de savantes et intelligentes restaurations destinées à leur rendre, dans toute sa pureté, leur aspect primitif.

VUE EXTÉRIEURE.

Notre-Dame de Tournai est bâtie en forme de croix latine. Le vaisseau, comme d'ordinaire, est partagé en trois nefs et les transepts — qui figurent les bras de la croix, — se terminent en hémicycle, comme aussi le chœur. Nous avons dit plus haut les dimensions colossales de cette cathédrale. La disposition très particulière de ses tours, à la rencontre du chœur et de la nef, ne se retrouve nulle part ailleurs. Elle produit cette impression profonde, ineffaçable que laisserait le heurt subit de deux cathédrales, de deux temples jumeaux dont les transepts seraient le miraculeux trait d'union [1]. Les cinq tours, à étages multiples, sont de forme carrée; leurs toits se terminent en pyramides triangulaires surmontées de croix. La tour du milieu, qui est aussi la plus ancienne, a deux étages de moins que les autres; mais, plus massive, elle est flanquée de quatre clochetons et elle supporte une flèche beaucoup plus élancée. Aux angles de la toiture du chœur (à l'arrière), s'élèvent encore deux tourelles et deux autres, plus petites, se voient également à l'opposé, au-dessus du portail. Quant au chœur, non seulement il paraît avoir une longueur aussi considérable que la nef, mais il la dépasse, en hauteur, de quinze mètres. (La nef est haute de 33 mètres et le chœur de 48 mètres.) Cette disproportion, aussi rare que le groupement des cinq clochers, déconcerte l'œil au premier abord. Mais le chœur, exceptionnellement exhaussé, n'en apparaît que plus majestueux quand on s'avance sous ses voûtes, qui semblent vouloir « se perdre dans l'infini [2]. »

Il n'est d'ailleurs pas possible d'avoir, du dehors, une vue complète de cette immense cathédrale : des maisons et des rues en obstruent les abords. Le projet de dégagement total de l'édifice, formé depuis longtemps, n'a pas été réalisé jusqu'ici ; il entraînerait des expropriations et démolitions nombreuses et très coûteuses. C'est dans l'intérieur de l'église qu'il faut se rendre compte de l'impressionnante immensité des nefs, du transept et du chœur. Là seulement, on pourra jouir de la beauté suprême et solennelle qui s'en dégage.

---

1 H. HYMANS, page 99.
2 H. HYMANS, pages 99 et 104.

LA GRANDE NEF.

Nous pénétrons dans la nef centrale et nous faisons quelques pas sous cette voûte gigantesque.

Comment, de prime abord, traduisons-nous en deux mots notre impression? C'est IMPOSANT et AUSTÈRE (disons *sévère,* si nous préférons). Quatre étages d'arcades en fer à cheval se superposent jusqu'au sommet. La forme, tant de fois et invariablement répétée, qui a été donnée ici à la courbe des voûtes constitue le caractère distinctif du style roman. Ces voûtes sont dites en *plein cintre,* c'est-à-dire que leur courbure (ou *cintre)* est maçonnée en demi-circonférence à peu près régulière. Ce mode architectural n'est pas employé seulement dans les arcades des deux rangées inférieures, qui sont des arcades *réelles.* Il se retrouve aux arcades *simulées* du troisième rang, aux hautes fenêtres de l'étage supérieur, comme aussi aux arcades jumelles de l'entrée de la nef. Le plein cintre règne donc en maître dans ce vaisseau roman, construit au XIe siècle. C'est la partie la plus ancienne de la cathédrale de Tournai. Le transept date du XIIe siècle; le chœur, commencé vers le milieu du siècle suivant (en 1242), ne fut achevé qu'en 1325. Le plafond de cette nef immense était primitivement formé, comme dans les plus anciennes églises romanes, d'une énorme charpente horizontale. La voûte actuelle n'a été édifiée qu'à la fin du XVIIIe siècle [1]. C'est la voûte dite *en berceau,* c'est-à-dire demi-cylindrique, employée dans le style roman, surtout jusqu'au XIe siècle. Les grands arcs qui partent de chaque côté des piliers en saillie de l'étage supérieur, pour aller se terminer sur les piliers qui leur font face, s'appellent des *arcs doubleaux.* Ils forment comme les soutiens successifs de la voûte.

L'architecte — le « maître-maçon, » comme on disait tout simplement alors — qui éleva ce formidable édifice, lui avait-il donné une solide base d'appui?

De chaque côté de la nef, vingt piliers massifs (au total quarante) réunissent les grandes arcades ou *travées* inférieures, au nombre de dix-huit (neuf de part et d'autre). Chacun de ces piliers offre comme un assemblage, un faisceau de huit colonnes de même hauteur, mais d'un diamètre différent. Les quatre premières, aux

---

[1] En 1771, d'après M. H. Hymans.

faces des piliers, sont de forme cylindrique. Ce sont des colonnes *engagées,* c'est-à-dire faisant corps, en partie du moins, avec le pilier lui-même. Les quatre autres, aux angles, sont des colonnes *détachées* et octogones (ou à huit côtés). Nous savons qu'une colonne comprend trois parties : la *base* (ou le pied), le *fût* (ou le tronc) et le *chapiteau* (ou la partie supérieure, la tête). La base de ces colonnes est plate et carrée; les chapiteaux présentent des motifs de décoration empruntés au règne animal ou au règne végétal : serpents entrelacés, chimères, dragons, fruits, feuilles, fleurs, etc., etc. Les parties saillantes (bandeaux ou *moulures*) du pourtour de ces arcades inférieures, (et qu'on appelle *archivoltes),* se terminent par des angles, disposés eux-mêmes en quatre rangs et en retrait, les uns derrière les autres. La même forme des archivoltes se retrouve dans les arcades du deuxième et du troisième rang. Derrière les vastes travées du deuxième rang règne une longue galerie, qui a toute la largeur des petites nefs ou bas-côtés [1]. Les arcades plus petites du troisième rang, qui n'ont qu'un double retrait, forment le *triforium.* Elles reposent sur des piliers de faible hauteur, dont les colonnes ont la même distribution que celle des grands piliers des deux rangs inférieurs. L'architecte y a aménagé une succession de niches bordées de colonnettes. Enfin, l'étage supérieur est percé de quatorze fenêtres en plein cintre (sept de part et d'autre), qui éclairent cette grande nef centrale. Ces grandes baies vont en s'élargissant vers l'intérieur et elles n'ont pas d'ornements. Le jour entre aussi, dans l'immense vaisseau, par deux autres rangées de fenêtres donnant sur les nefs latérales. Par cette disposition heureuse, une lumière suffisante, quoique atténuée et douce, se répand dans l'immense édifice sans rien lui enlever, ni de son ampleur, ni de sa majesté. Le mobilier actuel, très modeste, n'altère pas le style sévère de la nef. Il comporte, outre la chaire de vérité adossée, selon l'usage, à l'un des piliers, la tribune canoniale (ou *banc-d'œuvre),* réservée pendant les prêches à l'évêque, chef du diocèse, et à son chapitre de chanoines. Le charme est pourtant bien près d'être rompu, de l'avis des amateurs d'art les plus compétents [2], lorsque les yeux se portent dans la direction du portail de cette nef admirable : au-

---

[1] Cette galerie de l'étage était destinée, dans les plus anciennes basiliques chrétiennes, à recevoir certaines catégories de fidèles. Elle n'était déjà plus, au XI[e] siècle, qu'un simple *motif* de l'architecture romane.

[2] Voir H. Hymans, *ouvr. cité,* p. 105.

dessus de la double arcade d'entrée, sur laquelle pèse le poids du grand buffet d'orgue, — qui est une *addition* moderne et que nous ne voyons pas —, s'étale une immense fenêtre ronde, une *rose* ajourée. Ses multiples rayons divergents sont soutenus, vers le sommet, par des arcatures cintrées. Le grand cercle de cette rosace remplit tout l'espace, vers le haut, jusqu'à la voûte allongée en berceau; sur les côtés, il s'étend jusqu'aux murs qui enferment plus loin l'avenue de la nef. On se prend à souhaiter que cette rose, en dépit de ses beaux vitraux peints, jetât en avant des lueurs plus discrètes. Il semble aussi que, si ces murailles immenses étaient débarrassées des couches de plâtrage dont on les a recouvertes, le vaisseau apparaîtrait mieux dans toute son austère beauté. Les « maîtres-maçons » qui élevèrent nos anciennes cathédrales avaient compris que la *couleur* joue, en architecture, un rôle important. En utilisant les matériaux qu'ils avaient sur place — ici la pierre bleue (ou *petit granit)* —, ils surent trouver les lignes architecturales qui convenaient le mieux à leur emploi [1].

La terminaison de cette grande nef romane est bien plus majestueuse que le double porche, en arcades, qui lui sert d'entrée : deux faisceaux de colonnes engagées s'enlèvent de terre, et d'une seule portée verticale, jusqu'aux derniers étages sous le sommet de l'édifice. Ils forment l'impressionnante intersection (ou *croisée)* de la nef avec le transept.

LE TRANSEPT ET L'ABSIDE.

Faisons quelques pas en avant. Nous nous trouvons maintenant sous la voûte hémisphérique du dôme (ou *lanterne)*, sur lequel pèse la masse énorme d'un des *choncq clotiers*, à savoir de la tour centrale. A notre droite et à notre gauche, se développe cette merveilleuse galerie du transept qui est « un des plus beaux spectacles que dispense l'architecture religieuse [2]. » Sa longueur totale atteint

---

[1] On s'en rend si bien compte aujourd'hui que l'on s'efforce de remettre à nu, là où des badigeonnages maintes fois répétés les avaient dissimulés, *les matériaux* (ou *appareils)* employés dans la construction de nos édifices religieux. La *Commission royale des monuments*, qui s'est sectionnée en comités provinciaux, veille attentivement à ce que les *restaurations* soient conçues de manière à « restituer » nos anciens monuments dans leurs formes primitives.

[2] Camille LEMONNIER, *La Belgique*, page 500.

soixante-six mètres; sa largeur est de quatorze mètres et sa hauteur de trente-cinq mètres.

Même ampleur de proportions que dans la nef centrale; beauté plus grande encore, s'il se peut, dans les lignes architecturales. Les deux bras de ce transept sont, comme de coutume, symétriques. Portons-nous vers l'extrémité en demi-cercle de l'un d'eux. Ces parties terminales des transepts sont généralement appelées les *absides*, dénomination primitivement réservée, nous l'avons vu, au pourtour hémisphérique du chœur (on dit plutôt les *collatéraux* ou *ambulatoires* pour les galeries qui contournent le chœur, jusque derrière l'autel).

Quelle analogie constatons-nous avec le mode de construction de la grande nef? Les rangs superposés de piliers et d'arcades en *plein cintre* forment une succession de quatre étages. Cette abside est, nous le voyons, en style roman.

Mais notre attention est attirée par des différences assez notables entre la nef et le transept. Les arcades ne sont plus ici en fer à cheval; leur courbure a diminué en largeur, s'est accrue en hauteur; elle forme un cintre *surlevé*. Les arcades inférieures ne reposent plus sur des piliers en faisceaux de colonnes, mais bien sur des colonnes aux fûts cylindriques. Ces colonnes sont très hautes et fort élancées à la galerie d'en bas; elles sont beaucoup plus courtes et trapues au premier étage. Nous ne retrouvons plus, à la troisième rangée d'arcades *(le triforium)*, les petites colonnes saillantes sur lesquelles les pleins cintres en retrait de la nef centrale allaient s'appuyer. Ici, les petits piliers en faisceaux, de faible hauteur, sont réunis par une sorte de couronnement en plate-bande, qui constitue une *architrave*. Immédiatement au-dessus de cette architrave, sont percées cinq grandes fenêtres cintrées, aussi dépourvues d'ornementation que celles dont la nef était éclairée d'en haut. Ces fenêtres sont séparées et comme isolées les unes des autres, par un curieux dispositif architectural : une série de nervures avançant en forte saillie partent de l'architrave du *triforium* pour venir, — comme des rayons se réunissant vers leur centre, — converger vers un arc immense dont la courbe n'est plus, remarquons-le bien, celle du plein cintre. Et pourtant, le plein cintre paraissait régner en maître jusqu'ici. Cette arcade d'un audacieux élancement fut l'œuvre, non pas des premiers architectes de la cathédrale de Tournai (qui en édifièrent le vaisseau au cours du XI[e] siècle), mais bien celle de leurs continuateurs, qui bâtirent le transept et le chœur aux deux siècles suivants (XII[e] et XIII[e] siècles). Au cours du XII[e] siècle, les « maîtres-maçons » avaient

transformé l'appareil de soutien des voûtes, en recourant à des supports plus restreints et plus légers que ceux de leurs devanciers. Rétrécissant le sommet de l'arc plein-cintre jusqu'à en faire un arc *brisé,* à angle de plus en plus aigu, ils construisirent leurs voûtes sur des arcs diagonaux de cette forme nouvelle. Ils imaginèrent en outre des *contreforts* en arc (ou *arc-boutant)* [1], pour combattre la poussée de la voûte centrale à l'intérieur des édifices. Ces nouveaux modes de construction détrônèrent peu à peu les modes anciens, et le style roman, dès le milieu du XIIIe siècle, céda partout la place au style nouveau, appelé improprement *ogival,* — du nom d'*ogive,* donné à l'arc aigu ou brisé. — On le dénomme aussi, mais avec moins de raison encore, style *gothique* [2].

Dans le transept de Tournai, où le plein-cintre et l'ogive sont demeurés côte à côte, nous saisissons sur le vif, en quelque sorte, le déclin du style roman et l'avènement de l'architecture ogivale.

Observons l'élégance svelte, dégagée, des très longues colonnettes aux minces chapiteaux, qui servent d'appuis aux archivoltes de cet immense arc ogival. Le spectacle saisissant de cette admirable abside ne nous donne pas une impression absolument identique à celle que nous ressentions tantôt, dans la nef centrale. Pourquoi?

La grande nef nous était apparue dans l'ampleur majestueuse, grave et austère du style roman le plus pur. Dans le transept, cette noble simplicité des lignes architecturales se combine, — dans une harmonie parfaite d'ailleurs, — avec des procédés nouveaux : les cintres surlevés, les arcs en ogive et leurs divers modes d'appui n'attestent pas seulement l'ingénieuse hardiesse des « maîtres-maçons » qui transformèrent, aux XIIe et XIIIe siècles, le vaisseau roman de la cathédrale de Tournai. Ces longues colonnes, qui s'amincissent pour s'élever plus haut, ces voûtes immenses et élancées semblent vouloir porter, jusqu'aux cieux, les prières ferventes des fidèles. La pensée dominante ici, comme dans tous les grands édifices religieux du XIIIe siècle, était « L'ÉLANCEMENT ET LA DIRECTION VERS LE CIEL [3]. »

---

[1] Une ample série de puissants contreforts peuvent être vus *à l'extérieur* de la cathédrale de Tournai, dans le très long pourtour du chœur.

[2] Cette appellation lui fut appliquée dans le principe par les Italiens, dit-on, qui n'avaient d'admiration que pour les formes de l'architecture gréco-romaine. Persuadés qu'il était né chez les *Goths* (ou Germains) — alors qu'en réalité ce style apparut d'abord dans le Nord de la France, — ils le nommaient dédaigneusement *gothique,* c'est-à-dire barbare, grossier.

[3] Cf. DE CAUMONT, *Cours d'antiq. monument.* (cité par Schayes, III, pp. 103-104).

Comment le transept est-il éclairé de part et d'autre? Par les trois rangs superposés de fenêtres, qui se développent dans le contour des absides. Ces fenêtres sont dépourvues d'ornementation et très simples de forme, comme celles de la nef. Les flots de lumière qui tombent des étages supérieurs viennent se fondre, harmonieusement, dans les rayons colorés et chatoyants des vitraux qui décorent la rangée inférieure des fenêtres [1].

Si, du transept, nous pénétrions dans le chœur, nous verrions s'y épanouir, dans sa beauté splendide, le style ogival des XIIIe et XIVe siècles, dont cette partie de la cathédrale est un des spécimens les plus parfaits et les plus purs. Nous admirerions les longues baies à vitraux qui le coupent « sur toute sa hauteur, ... pareilles à des portes ouvertes sur l'illumination des paradis [2]. »

Mais notre étude est déjà bien longue, et nous ne pouvons quitter le transept avant d'avoir arrêté notre attention sur le grand et riche jubé qui étale, à l'entrée du chœur, ses marbres rares et sa fastueuse ornementation.

LE JUBÉ.

N'avons-nous pas déjà signalé un premier *jubé* dans la cathédrale de Tournai?

Où se trouve-t-il?

A l'endroit même où est actuellement placée, dans nos églises, la tribune portant les orgues, c'est-à-dire au-dessus du porche et à l'entrée même de la nef centrale. Des grilles plus ou moins ouvragées, ou même de simples barrières, servent généralement aujourd'hui à clôturer le chœur. Mais dans les anciennes églises, à dater du début du XIVe siècle, la vue du chœur était cachée aux fidèles par une tribune (ou jubé). Ce jubé servait d'abord à la lecture de l'Évangile; dans la suite, ces tribunes furent destinées à recevoir l'orgue et les chantres; les trois (ou cinq) arcades qui les composaient étaient garnies vers le fond, du côté du chœur, de rideaux que l'on tirait pendant la durée des offices. La plupart

---

[1] Ces beaux vitraux sont du XVIe siècle. Les sujets qui y sont peints se développent sur quatorze grandes *verrières* (sept de chaque côté du transept). Ils sont « tirés de l'histoire locale » (de Tournai) et « particulièrement dignes d'étude, » dit M. H. Hymans, « pour l'histoire du costume et des mœurs du temps » *(ouv. cité,* p. 110).

[2] C. Lemonnier, *ouv. cité,* p. 500.

des anciens jubés de style ogival ont disparu. Ils furent détruits par les *iconoclastes* (ou briseurs d'images), pendant les troubles religieux du XVIe siècle ou remplacés, à une époque plus moderne, soit par d'autres jubés, soit par de simples grilles. Le plus ancien jubé que nous ayons conservé est celui de l'église Saint-Pierre, à Louvain : il est à triple arcade et orné de statuettes des apôtres; il date du XVe siècle. La Collégiale Sainte-Waudru, à Mons, possédait autrefois un superbe jubé, œuvre de l'architecte et sculpteur montois J. du Breucq; il avait été érigé en 1561. Cette précieuse œuvre d'art, décorée entre autres de dix grandes statues de marbre, fut démolie à la fin du XVIIIe siècle.

Le jubé de Tournai, dont nous avons sous les yeux la reproduction, fut exécuté en 1572. Il est mis au nombre des plus belles œuvres décoratives que nous a laissées le plus célèbre des architectes-sculpteurs belges du XVIe siècle : Corneille De Vriendt (1518-1575) d'Anvers. — Ce jubé appartient-il au style ogival, comme le chœur dont nous apercevons trois des grands *arcs-brisés?*

Évidemment non. Les trois arcades, élargies *en fer à cheval,* qui forment les entrées de ce beau portique, nous rappellent plutôt les *cintres* romans de la grande nef. Ce jubé n'est pas non plus en style roman, bien qu'il nous en offre l'élément le plus caractéristique, à savoir la forme de la voûte.

Nous avons vu que l'architecture romane cessa d'être usitée dans tous les édifices à dater du XIIIe siècle, pour faire place alors au style ogival. Mais, au cours du XVe siècle, en Italie d'abord, et à dater des débuts du siècle suivant en Espagne, en France et dans notre pays, les architectes délaissèrent *l'ogive* pour en revenir au *plein cintre,* et à d'autres formes encore de l'architecture antique (grecque et romaine). Ce retour à l'antiquité dite *classique* se manifesta avec enthousiasme dans les arts, comme dans la littérature et les sciences; il prit le nom de *Renaissance.*

Le jubé de Tournai appartient donc au style *Renaissance.* Il forme une sorte d'*avant-corps* précédant le chœur. Il en diminue même l'imposant effet car, par ses proportions et sa richesse, il attire les regards, il arrête l'admiration, au détriment du majestueux et élégant vaisseau de l'église.

La forme donnée à son œuvre par Corneille De Vriendt est essentiellement empruntée à l'architecture gréco-romaine. C'est *un portique* (du latin *porta,* porte), c'est-à-dire une sorte de promenoir ouvert, porté par des colonnes et des arcades. Les fûts lisses et cylindriques de ces colonnes sont en marbre rouge-jaspé; leurs bases, en marbre noir. Les chapiteaux, en albâtre, sont du genre

dit *dorique*, le plus ancien et le moins orné des trois ordres *grecs* : ils n'ont qu'une simple moulure circulaire. Les *entablements*, sur lesquels les voûtes en plein cintre s'appuient, ne portent eux-mêmes aucun ornement. Les intervalles entre les arcades sont garnis d'une série de *motifs* sculptés en *bas-reliefs*, c'est-à-dire légèrement relevés en bosse; six d'entre eux forment des *médaillons* en cercles. Les sujets de ces bas-reliefs sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament. Une vaste galerie de marbre, également très ouvragée, borde la plate-forme, en haut du jubé. Elle présente à l'avant plan des groupes de gracieuses colonnes, disposées dans le même ordre que les grandes colonnes de la base, sauf aux angles, de chaque côté, où il y en a deux au lieu d'une seule. Mais les chapiteaux appartiennent ici à l'ordre appelé *ionique* (chez les Grecs), caractérisé par un motif en bourrelet, terminé en manière de spirale ou *volute* [1]. A l'avant plan et en saillie, trois statues de marbre soutenues par des *culs-de-lampe* [2]. Celle du milieu est posée dans une niche élégante; elle représente la Sainte Vierge (nous nous rappelons que la Cathédrale de Tournai est dédiée à Notre-Dame [3]). Les deux autres sont celles de saint Piat, le célèbre apôtre du Tournaisis (qui subit le martyre en 286 ap. J.-C.) et de saint Éleuthère, un des premiers évêques de Tournai (mort martyr, en 532 ap. J.-C.). Enfin, couronnant tous ces marbres précieux et ces splendides sculptures, un groupe colossal : saint Michel, l'Archange triomphant, qui foule Satan à ses pieds [4].

---

[1] Le plus grand monument *Renaissance*, dû à Corneille De Vriendt, est l'hôtel de ville d'Anvers. Construit de 1561 à 1565, il fut incendié par les soldats espagnols dix ans plus tard, en novembre 1576, pendant les terribles journées de la *furie espagnole*. L'édifice fut réédifié en 1581, dans sa forme première : la façade longue de 76 mètres présente deux étages : le premier d'ordre *dorique*, le second *ionique*. Une niche, dans la partie supérieure de l'édifice, porte une grande statue de la Vierge, patronne de la ville d'Anvers. Ces analogies avec le jubé de Tournai méritent d'être relevées ici, car elles ne sont pas dues à une coïncidence fortuite.

[2] Ornements ainsi appelés parce qu'ils figuraient, dans l'origine, le *dessous* d'une lampe d'église.

[3] A Notre-Dame est aussi dédiée la cathédrale d'Anvers (construite de 1352 à 1518), la plus vaste et la plus belle église ogivale de notre pays. Elle est partagée en sept nefs : aucun autre édifice religieux, en Belgique, ne présente cette multiple division du vaisseau. Notre-Dame d'Anvers n'en a pas moins, dans l'ensemble, la forme habituelle de la croix latine.

[4] Cette sculpture (en bois) est une œuvre estimée du sculpteur tournaisien Lecreux ; elle date de la fin du XVIIIe siècle.

Nous sommes entrés dans le détail de la splendide œuvre d'art due à Corneille De Vriendt. Nous devrions en faire autant pour d'autres objets artistiques que le *mobilier* de la cathédrale de Tournai renferme encore. Telle est la magnifique pièce d'orfèvrerie placée dans le chœur, à proximité du maître-autel. Nous voulons parler de la *châsse* (du latin *capsa*, boîte, coffre) renfermant les reliques de saint Éleuthère : très richement ornée, elle porte les figures des apôtres. Ce beau travail, de style roman, fut exécuté au milieu du XIIIe siècle (en 1247). L'ameublement de la cathédrale de Tournai nous offrirait maints sujets d'étude, ayant rapport autant à l'architecture qu'à la sculpture et à la peinture. Nous ne pouvons pas même les mentionner. Ici, comme dans la plupart de nos anciens édifices religieux, de véritables trésors d'art ont pu être conservés, en dépit des irréparables pertes faites au cours des siècles passés, notamment pendant les guerres de religion du XVIe siècle et pendant les secousses révolutionnaires de la fin du XVIIIe siècle. Outre les pièces d'orfèvrerie du style roman et ogival (châsses, reliquaires, croix, ciboires, vases sacrés, etc.), l'amateur d'art peut admirer encore, dans l'ornementation de nos églises, de précieux vitraux, d'anciens tableaux de *maîtres* célèbres, des autels rehaussés de marbre ou de menuiserie sculptée, de nombreux monuments funéraires, etc. De toute l'Europe, la Belgique est peut-être le pays « le plus riche en objets d'art de cette espèce, » eu égard à son étendue. Jusque dans nos plus petites villes et dans « beaucoup de villages mêmes, principalement en Flandre, » nos églises sont décorées de chaires à prêcher, confessionnaux et *stalles* [1], que beaucoup de cathédrales de l'étranger « seraient fières de posséder [2]. »

Que savons-nous des artistes qui édifièrent ou ornèrent nos plus anciens édifices religieux?

Le plus souvent, nous ignorons jusqu'à leurs noms. Péniblement la sagacité de nos historiens parvient parfois à tirer de l'oubli l'un ou l'autre de ces humbles moines qui étaient, dans leurs abbayes, de véritables chefs d'*école d'art*. On le sait, la Belgique, avant les croisades, a été « le pays des monastères, comme elle sera plus tard le pays des villes [3]. » Dans la vallée de la Meuse,

---

[1] Sièges en bois travaillé, placés dans le chœur.

[2] Cf. Schayes (IV, p. 169) qui ajoute, à titre d'exemple, que « les stalles de Notre-Dame à Paris, tant vantées dans les descriptions de cette grande capitale, passeraient pour assez ordinaires en Belgique. »

[3] H. PIRENNE, *Hist. de Belgique*. Tome I, pp. 77 et 329.

dès avant le XIIe siècle, florissait l'art *mosan*, comme on l'a appelé (du latin *Mosa*, Meuse). Plus célèbre encore fut peut-être l'école Tournaisienne jusqu'au XVe siècle [1]. Et pourtant, bien peu de noms de ces architectes ou sculpteurs (les *imaigiers* — ou *imagiers*, — comme ces derniers se nommaient eux-mêmes), sont parvenus jusqu'à nous. Leurs œuvres seules nous restent, comme les témoignages d'une époque d'enthousiasme pieux et de foi ardente.

Et aux frais de qui ces vastes édifices du culte chrétien — nous parlons surtout des plus anciennes églises, c'est-à-dire de celles du style roman, — furent-ils érigés?

Ce fut surtout aux frais des *manants* besogneux, de ces pauvres gens du peuple, qui n'avaient pour s'abriter que d'humbles demeures de bois et de torchis et qui, manquant pour eux de tout, trouvaient le moyen d'apporter leur « obole » pour l'édification de la « Maison de Dieu. »

---

[1] H. Pirenne, I, pp. 149, 150.

XI.

L'Hotel de ville d'Audenarde.

C'est au début du XIIe siècle, nous l'avons vu, que l'arc brisé ou en ogive apparaît, pour la première fois, à côté du plein cintre. Un siècle et demi plus tard, le *mode* nouveau avait détrôné les formes romanes, et l'art ogival était en pleine efflorescence. Il domina jusqu'au commencement du XVIe siècle, se tranformant à mesure et s'enrichissant de plus en plus. Mais ce qu'il gagnait « en richesse et en élégance, » il le perdait « sous le rapport de la pureté et de la noblesse des formes » et, lorsque le style Renaissance le supplanta enfin, le style ogival n'était plus qu'un art en déclin. Mais c'est à l'époque de l'architecture ogivale, ne l'oublions pas, que nous devons un grand nombre de nos plus beaux monuments religieux et civils.

L'architecture ogivale comprend trois périodes distinctes :

La première va du milieu du XIIe siècle à la fin du XIIIe. C'est celle du style ogival *primaire* ou *lancéolé*. Cette appellation lui vient de ce que la forme aiguë, plus ou moins prononcée, que les architectes donnaient aux arcs des voûtes et surtout des fenêtres, éveille assez exactement celle d'une « tête de lance. » Cette première floraison de l'art ogival, qui en est aussi la plus belle, « est considérée comme le point culminant qu'atteignit l'architecture du moyen âge entier. »

Au XIVe siècle, le style ogival donne à la courbe des arcs à la fois « plus d'expansion et de hardiesse ; » les édifices reçoivent une ornementation de plus en plus riche. C'est cette abondance d'ornementation, — appliquée surtout aux fenêtres à multiples meneaux, d'où *rayonnent* des motifs en forme de trèfles, de figures à quatre ou cinq feuilles et de rosaces — qui a fait donner au style ogival *secondaire* le nom de style *rayonnant*.

La qualification d'ordre *tertiaire* ou *flamboyant* (ou même *fleuri*), donnée au style ogival des xve et xvie siècles se justifie également par la richesse, de plus en plus prodiguée, dans la décoration des fenêtres, des portes et des voûtes. Les meneaux des fenêtres et des roses, notamment, n'apparaissent plus qu'avec les contours les plus irréguliers, dessinant tantôt des « cœurs allongés, » tantôt des flammes qui se rétrécissent ou s'étendent. Les arcs des voûtes, de plus en plus surbaissés et élargis, rappellent à peine la forme première de l'arc en ogive. De la base au faîte, les façades étalent une profusion extrême d'ornements de toutes sortes : tourelles, clochetons, niches, consoles, statues, figures en relief, palmes, festons, dentelures, etc.

Maints de nos plus grands édifices religieux appartiennent, nous l'avons déjà dit, à l'art ogival. Conçus le plus souvent sur des plans très vastes et très dispendieux, ils furent rarement achevés par ceux qui commencèrent à les élever de terre, et il se fait que l'on y trouve souvent représentés, soit dans les nefs ou aux transepts, soit dans les chœurs, soit aux hautes tours de l'extérieur, soit aux portails de la façade, chacun des trois types ou modes du style ogival : le *primaire*, le *secondaire* et le *tertiaire*. Plusieurs de nos grandes églises de cette époque (du xiiie au xvie siècles) restèrent même inachevées [1].

C'est à nos anciennes *Communes* que nous sommes redevables de la plupart de ces splendides églises ogivales, qui témoignent autant du goût artistique [2] que de la prospérité matérielle de leurs

---

[1] Telles *Sainte-Waudru* à Mons, qui attend encore la terminaison de sa tour et *Notre-Dame* à Anvers, qui n'en a qu'une au lieu de deux tours jumelles.

Parmi les principales églises ogivales de notre pays, il convient de citer — dans l'ordre chronologique de leur construction — l'église de l'*abbaye de Villers* (en Brabant, édifiée en 1225, et dont les imposantes ruines ont été, nous le savons, récemment restaurées ; *Notre-Dame de Pamele à Audenarde* (1235) ; *Notre-Dame à Tongres* (de 1240-xve siècle) ; *Saint-Paul à Liége* (xiiie-xvie siècles) ; *Saint-Martin à Ypres* (de 1254-xve siècle) ; *Notre-Dame à Dinant* (xiiie siècle) ; *Notre-Dame à Bruges* (xiiie-xive siècles) ; *Saint-Sauveur à Bruges* (xiiie-xvie siècles) ; *Sainte-Gudule à Bruxelles* (de 1226-xvie siècle) ; *Notre-Dame à Huy* (xive-xvie siècles) ; *Saint-Bavon à Gand* (xiiie-xvie siècles) ; *Notre-Dame de Hal* (1341-1409) ; *Saint-Rombaut à Malines* (xive siècle) ; *Notre-Dame du Sablon à Bruxelles* (xve siècle) ; *Saint-Michel à Gand* (1445-1480) ; *Saint-Pierre à Louvain* (xve siècle) ; *Notre-Dame à Anvers* (1352-1518) ; *Saint-Gommaire à Lierre* (xve-xvie siècles) ; *Sainte-Waudru à Mons* (xve-xvie siècles) ; *Saint-Jacques à Liége* (1513-1538) ; l'église du *Saint-Sang à Bruges* (achevée en 1533) ; *Saint-Jacques* (xve-xvie siècles) et *Saint-Paul à Anvers* (1540-1571).

[2] Cf. A. Piters, *Hist. élément. des beaux-arts. Archit.* Gand, Ad. Hoste, 1903.

habitants. Enrichis par le commerce et l'industrie, les ***bourgeois*** de nos villes affirmèrent aussi leur puissance en élevant d'autres édifices publics que des églises. Ces monuments sont de quatre espèces : les *beffrois*, « emblèmes de la liberté communale; » les *halles*, où se concentrait toute l'activité commerciale de la cité; les *hôtels de ville*, symboles de son autonomie et où siégeait « le magistrat; » enfin les *maisons des gildes* et celles *des métiers*, lieux de réunion des *corporations*, soit de marchands, soit d'artisans.

Les beffrois étaient dans le principe des tours isolées, construites dans la forme des *donjons* seigneuriaux. Plus tard, ces tours devinrent le plus souvent le principal motif ornemental des hôtels de ville, avec lesquels elles faisaient corps. Plusieurs de nos villes ont conservé leurs anciens beffrois, notamment Tournai, Gand, Bruges, Ypres, Nieuport, Alost, Lierre, Bruxelles, Furnes et Mons. Les plus anciens sont ceux de Tournai et de Gand, bâtis du XIIe au XIVe siècle. Tous sont en style ogival, à l'exception de celui de Mons qui, dans sa forme actuelle, est une réédification dans le style de la Renaissance [1].

A l'époque de leur plus grande prospérité, c'est-à-dire à la fin du XIIIe siècle ou au début du XIVe siècle, la plupart de nos villes avaient déjà érigé ou édifièrent ces « entrepôts » publics, parfois immenses, qui s'appellent les *halles*. Les plus remarquables sous le rapport monumental sont celles d'Ypres, de Bruges, de Louvain et de Gand. Les *halles d'Ypres* (1200 à 1304) surpassent « toutes les constructions semblables élevées au moyen âge, tant en Belgique que dans toutes les autres contrées de l'Europe. » Les *halles de Bruges* furent bâties aux XIIIe et XIVe siècles, mais reconstruites au XVIe siècle (de 1561 à 1566). C'est dans l'ancienne *halle aux draps*, édifiée en 1317, mais remaniée et agrandie plus tard, qu'est établie (depuis 1679) l'Université de Louvain. La *halle aux draps* de Gand, remarquable surtout par sa belle façade ogivale, datant de 1424, a été l'objet d'une restauration récente.

Nos premiers hôtels de ville monumentaux, celui de Bruges notamment [2], datent de la fin du XIVe siècle. C'est au XVe siècle et au commencement du XVIe siècle que furent édifiés les *hôtels de ville de Bruxelles* (commencé en 1401 [3]), *de Louvain* (1448-1463),

---

[1] Le beffroi (ou *Tour du château*) de Mons fut construit de 1662-1672. Cf. G. DECAMPS. *Mons, Guide du touriste*, Mons, V. Janssens, 1894, pp. 25, 26.

[2] Commencé en 1377.

[3] La tour, surmontée d'un saint Michel colossal, ne fut terminée qu'en 1455.

de Mons (1458-1467), *de Gand* (commencé en 1517), *de Courtrai* (1526-1528) et d'*Audenarde* (1527-1531).

Quant aux *maisons des gildes* et *corps de métiers,* elles s'élevèrent nombreuses dans toutes nos anciennes villes, au temps de l'apogée *communale.* Beaucoup avaient disparu au XVIe siècle déjà ; mais les réédifications qui en furent faites dans la suite, surtout au cours du XVIIe siècle, nous ont conservé des groupes, parfois importants, de ces très intéressantes constructions. Nous connaissons le cadre merveilleux que les anciennes *maisons des corporations* font à la Grand'Place de Bruxelles. C'est à la conservation de ces précieux vestiges du passé que nos cités flamandes doivent leur aspect si pittoresque et empruntent leur caractère « moyenâgeux. » Après Bruges, Audenarde est peut-être, de toutes les anciennes villes de Flandre, celle « qui a gardé le plus de cachet [1]. »

Ne nous étonnons-nous pas de ce qu'une aussi petite ville, — elle compte à peine 6500 habitants aujourd'hui et peut-être n'en eut-elle jamais davantage dans le passé — ait pu ériger le superbe bijou architectural qu'est son hôtel de ville ?

L'industrie du drap et, après le déclin de celle-ci (au XVIe siècle), celle de la tapisserie au métier, lui assurèrent la prospérité et la richesse. Place militaire importante aux bords de l'Escaut, Audenarde joua plus d'une fois aussi le rôle de forteresse défensive de la Flandre. Les puissants ducs de Bourgogne y avaient une résidence fortifiée, un *manoir* où Marie de Bourgogne, héritière de Charles le Téméraire, fit un long séjour [2].

Reportons-nous par la pensée à l'époque où ce magnifique hôtel de ville allait être bâti : Audenarde venait d'avoir l'insigne honneur de recevoir dans ses murs le plus puissant monarque de l'Europe, Charles-Quint, roi d'Espagne et empereur d'Allemagne. Accompagné de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas en son nom, Charles-Quint s'était établi à Audenarde, dans le *château de Bourgogne,* pendant que les soldats de François Ier, roi de France, assiégeaient Tournai. C'était en 1521. Après le départ de l'empereur-roi, leur ancien hôtel de ville parut, aux habitants, indigne de la cité qui pouvait désormais s'intituler « la ville de Charles-Quint, » aussi bien que Gand, la vieille ennemie d'Audenarde, le faisait elle-même. Un appel du *magistrat* aux habitants fut accueilli avec

---

1 Cf. *La Belgique illustrée.* Bruxelles, Bruylant, tome II, p. 292.
2 *Ibid.,* II, p. 294.

un enthousiasme unanime. Les plans d'une nouvelle *maison des échevins* étaient déjà dressés et on allait se mettre à l'œuvre, lorsque la mort inopinée de l'architecte (Jean Stassin, un Gantois) fit ajourner l'entreprise, en 1525. Deux ans plus tard, sur l'emplacement de l'ancien beffroi qu'on venait d'abattre, le célèbre Henri Van Pède, l'architecte en titre de la ville de Bruxelles, faisait sortir de terre les fondements d'un monument grandiose, qui allait éclipser la splendeur des plus beaux hôtels de ville des grandes cités flamandes. Quatre ans après (en 1531), l'hôtel de ville d'Audenarde était entièrement bâti.

L'édifice a la forme d'un rectangle à peu près régulier. Entièrement dégagé sur trois faces, il a pour prolongement, à la partie postérieure, l'ancienne halle des drapiers. La reproduction photographique pourrait nous faire voir, par-dessus les toits de deux maisons modernes de la Grand'Place, un coin de ce vieux bâtiment.

L'hôtel de ville d'Audenarde « s'enlève de terre... d'un jet noble et hardi [1]. » La façade principale a vingt-cinq mètres de développement. Au rez-de-chaussée, elle s'allonge en avant-corps, formant portique en bas et balcon à la plate-forme. Les sept arcades du portique posent sur des colonnes lisses et cylindriques, à chapiteaux renflés et touffus, mais pourtant élégants et sveltes; les bases, élargies en *socles,* donnent l'impression de la force et de la solidité. Les deux colonnes centrales servent d'appui à cette belle tour, haute de quarante mètres, qui est un véritable beffroi, inséré en saillie à l'avant de l'édifice. Tout ajouré à la base et bordé d'une balustrade, ce beffroi est de forme carrée sur plus de la moitié de sa hauteur. Le deuxième étage est percé d'une double fenêtre en ogive, le suivant porte le grand cadran de l'horloge. Les deux étages supérieurs sont octogones, c'est-à-dire à huit pans; chacun d'eux est orné d'une balustrade. Les huit faces du dernier étage sont percées de deux rangs superposés de petites niches à jour. A la coupole évidée qui surmonte cette magnifique *lanterne,* l'architecte Van Pède a donné la forme d'une couronne.

Et quelle couronne?

Évidemment une couronne impériale, puisqu'Audenarde, la ville d'élection de Charles-Quint, où sa fille Marguerite de Parme « essaya ses premiers pas d'enfant, » était bien une ville d'*empire.* Mais la couronne ne porte, ni le globe, ni la croix traditionnels. Là-haut, fièrement campée, se dresse la statue d'un homme d'armes.

---

[1] Camille LEMONNIER, *La Belgique*, p. 308.

Ce guerrier légendaire, devenu le bourgeois « le plus populaire » d'Audenarde, c'est *Hansken t'Krijgerken, Hans* [1] (ou *Jean) le petit soldat.* Il ne porte plus aujourd'hui qu'une girouette en guise d'étendard [2]; au XVIe siècle, il déployait une bannière aux armes de la cité.

L'hôtel de ville comporte lui-même deux étages, décorés de fenêtres ogivales au nombre de douze (six de part et d'autre de la tour). Ces baies sont *géminées,* c'est-à-dire doubles. Leurs meneaux, — ou plus simplement leurs montants et leurs traverses — se coupent invariablement en croix, dans les parties inférieures, selon certaines formes ogivales; l'espace compris entre le sommet des deux arcs géminés, à la partie supérieure des baies, — et l'arc *majeur* qui les encadre — est occupé par une sorte d'*œil-de-bœuf* d'un dessin gracieux. Nous touchons ici aux deux éléments qui différencient surtout le style ogival *flamboyant* de ce qu'était ce mode architectural dans ses origines, aux XIIe et XIIIe siècles, à savoir : 1) la *forme* donnée à l'arc ogival; 2) les procédés de l'ornementation.

Rapprochons un instant, de cette reproduction de l'hôtel de ville d'Audenarde, celle du transept et de l'entrée du chœur de la Cathédrale de Tournai. Le contraste est frappant dans l'ouverture des arcs ogivaux. A Tournai, les arcs sont très élancés; leur sommet forme un angle très aigu; les fenêtres, qu'elles soient bouchées ou ouvertes, sont étroites relativement à leur élancement; elles se terminent en *têtes de lance.* Ici, les ouvertures sont tellement déviées de la direction verticale qu'elles ressemblent plutôt à des *cintres* qu'à des *arcs brisés.* Leur diamètre est si élargi que, mesuré, il atteindrait la longueur du fût des colonnes. Or, à mesure que l'art ogival se développa, l'arc alla en s'écartant de plus en plus de sa forme brisée; il se déprima, s'affaissa de plus en plus, comme écrasé sous le poids des ornements de tous genres dont les architectes surchargeaient les édifices. Ils en arrivèrent même à une « profusion d'ornements confus et tourmentés qui ne laisse aucun repos à l'œil. »

L'admirable délicatesse, l'ingéniosité capricieuse des *motifs* qui rehaussent l'hôtel de ville d'Audenarde nous montrent, dans son

---

1 Ce mot pittoresque est une vieille altération de *Johannes (Hannes).* La statue en cuivre doré est, paraît-il, haute de deux mètres.

2 D'après quelques-uns, il aurait même, dans l'origine, armé d'un lourd marteau, frappé les heures sur la cloche de l'horloge, comme les *jaquemarts* de plusieurs de nos anciennes villes.

éblouissante perfection, un art ogival qui était pourtant bien près de la décadence.

Parcourons d'abord les *pleins* de cette façade principale du monument.

Dans toute la largeur au rez-de-chaussée, des guirlandes de *feuilles*, terminées en bouquets ou *panaches*, entourent toutes les archivoltes des arcades; un autre motif en saillie court le long de la façade, parallèlement à la bordure du balcon, à laquelle de multiples colonnettes semblent servir d'appuis. Ce balcon n'est autre chose que la *bretèque* (ou tribune,) d'où les magistrats faisaient faire leurs publications officielles aux habitants de la cité. Le dessus du balcon, au premier étage, est à son tour historié de jolis *rinceaux* (ou *crochets)*, qui servent d'encadrement à une statue de la Vierge.

Entre les fenêtres des deux étages, une double rangée de contreforts se superposent, ornés d'une série de *niches*.

A la bordure du toit, s'accroche une large balustrade, que des meneaux recourbés et contournés découpent, dans tout le pourtour de l'édifice. Sur le côté le plus long, de part et d'autre du beffroi, l'architecte a distribué quatre socles, à égale distance les uns des autres. On y plaça, au temps de Van Pède, deux statues de Charles-Quint : l'une le représentait en empereur et l'autre, en roi de Castille, près de celles du roi de France François Ier, et du roi d'Angleterre Henri VIII.

Le toit, couvert d'ardoises et fortement incliné, se termine par une arête ornée d'un *trèfle* dit « en couronne. » Il forme, de droite et de gauche, deux pignons rehaussés d'une profusion de tourelles sveltes, presque cylindriques et boutonnées au sommet. Aux angles du toit, un des *motifs* les plus prodigués dans le style flamboyant, à savoir : de hardies tourelles à balustrades (ou *pinacles)*, dont les aiguilles, très effilées, sont décorées d'ornements en *crochets* [1].

La tour du beffroi est également historiée de ces élégants petits pinacles.

C'est de ces balustrades si finement ajourées, de ces tourelles et de ces clochetons audacieux, fixés aux angles des édifices, que Daniel Ramée a pu dire qu'ils semblaient « porter un défi aux lois

---

[1] Ces *crochets* simulent des branches recourbées. Les motifs ornementaux empruntés au *règne végétal* sont très nombreux dans le style ogival flamboyant : feuillages rampants ou découpés, chou, chardon, vigne, gland, etc.... Cf. Schayes, III, pp. 99, 100.

de l'équilibre » et qu'ils formaient comme « un réseau délicat que pourrait emporter le vent. »

A différentes hauteurs, le grand toit est coupé par de petites lucarnes capuchonnées. Derrière la balustrade, à la bordure, il est en outre troué de deux grandes fenêtres, conçues dans le même style que les douze fenêtres des étages. Ces deux croisées font symétrie de chaque côté du beffroi; chacun de leurs couronnements est orné de quatre pinacles, qui portent autant de statuettes en bronze doré.

Celle des façades latérales que notre reproduction nous laisse apercevoir est précédée, vers l'un de ses angles, d'un petit perron à balustrade, auquel on accède par six marches de pierre. Ces deux côtés de l'édifice présentent, aux étages, la même disposition que la façade principale. Leurs sommets sont ornementés de pinacles et de tourelles.

Les crampons de fer insérés sous les dais des niches rappellent seuls, aujourd'hui, que tout un peuple de statues (anges, saints et saintes, souverains, reines, guerriers), rehaussaient dans l'origine les trois faces de ce pompeux édifice.

Dans l'intérieur de l'hôtel de ville d'Audenarde, on peut encore admirer deux chefs-d'œuvre de sculpture sur bois, exécutés en 1529 et 1531 par Paul Van der Schelden : le portail en tambour, à vingt-huit panneaux, de la salle du conseil échevinal et la cheminée gothique qui orne cette même salle. Mentionnons aussi, au second étage, les consoles qui servent de soutiens aux poutres des plafonds : ces consoles sont ornées des armes des nombreux États qui étaient sous la souveraineté de l'empereur-roi Charles-Quint.

Mais c'est surtout par son ordonnance générale, comme par l'étourdissante richesse de ses façades, que l'hôtel de ville d'Audenarde mérite d'attirer l'attention de tous les amateurs d'art. Une légende prétend que l'architecte Van Pède aurait été bien plutôt plagiaire que créateur : en élaborant les plans de son édifice, il aurait appliqué tous ses efforts à y introduire les parties des deux hôtels de ville (de Bruxelles et de Louvain) qui excitaient le plus l'admiration de ses contemporains.

Que nous apprend la comparaison simultanée des trois hôtels de ville de Bruxelles, de Louvain et d'Audenarde [1]?

Le portique et le beffroi d'Audenarde présentent une assez grande

---

[1] Pour ce double rapprochement, Cf. Schayes et C. Lemonnier.

ressemblance avec la galerie du rez-de-chaussée et la grande tour de l'hôtel de ville de Bruxelles. Mais ce dernier l'emporte, sans conteste, par l'ampleur des proportions. D'autre part, les hôtels de ville de Louvain et d'Audenarde ont de frappantes analogies, dans leur plan d'ensemble et dans les formes de leur ornementation. Entre ces deux précieuses « pièces d'orfèvrerie, » c'est l'hôtel de ville de Louvain qui étale le luxe le plus séduisant. Audenarde n'en conserve pas moins, de l'avis de Camille Lemonnier, « une symétrie élégante et fière qui lui compose une beauté à part » et, quand on a vu l'hôtel de ville de Bruxelles et celui de Louvain, « il reste encore à voir l'hôtel de ville d'Audenarde. »

A l'occasion de la dernière Exposition internationale de Paris, en 1900, une reproduction, dans sa grandeur véritable, de l'hôtel de ville d'Audenarde fut exécutée par deux de nos architectes. Les organisateurs de la *Section Belge* avaient voulu évoquer, dans un décor approprié, la plus somptueuse parure que notre art national avait étalée jadis. Leur choix ne s'est pas arrêté en vain sur « la merveille » d'Audenarde, car cette reproduction, nous le savons tous, fut unanimement admirée à Paris.

LISTE DES ARTISTES BELGES

CITÉS DANS LE TEXTE.

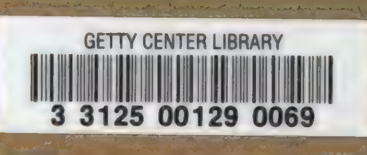
Abréviations : p. = peintre ; sc. = sculpteur; arch. = architecte. — Les chiffres renvoient à la page.

INDEX DES TERMES D'ART

EXPLIQUÉS DANS LE TEXTE.

TABLE DES MATIÈRES.







L'ÉCOLE AU TEMPS JADIS.



ÉPISODE DES JOURNÉES DE SEPTEMBRE.



LE MONUMENT DEBRUYNE-LIPPENS.



CATHÉDRALE DE TOURNAI. -- LE JUBÉ.



CATHÉDRALE DE TOURNAI. — LE TRANSEPT.



CATHÉDRALE DE TOURNAI. — LA NEF CENTRALE



CATHÉDRALE DE TOURNAI. — VUE D'ENSEMBLE (EXTÉRIEUR).



LA FATALE NOUVELLE.



NAPOLÉON AUX ENFERS.



AU BEAU PAYS DE FLANDRE.



LA MINE (RELIEF).



L'HOTEL DE VILLE D'AUDENARDE.



LE MAITRE PEINTRE.



L'IVROGNE.

